ИСКУССТВО КИНО №7 ИЮЛЬ 2015

ИСКУССТВО КИНО 7

№7 ИЮЛЬ 2015 www.kinoart.ru

КАНН-2015. РЕПЕРТУАР_27–73
АНТОН ДОЛИН. МИРУ – РИМ. О ФИЛЬМАХ СОРРЕНТИНО_93
ФАВОРИТЫ – ЛАСЛО НЕМЕШ, ЙОРГОС ЛАНТИМОС_120, 123

КАНН-2015. ВЫБОР ЖЮРИ
И МНЕНИЕ КРИТИКИ_7, 43

www.kinoart.ru

Номер почти целиком посвящен Каннскому МКФ. В разделе «Здесь и теперь» – актуальный триалог Даниила Дондурея, Льва Карахана и Андрея Плахова: эксперты «ИК» не только подводят «свои» итоги основного конкурса, но и размышляют о функциях профессионального жюри, которое призвано и обязано уловить наметившиеся тенденции, выявить и поддержать подлинных лидеров и тем самым определить тренд на ближайший киногод. В этом смысле 68-й Каннский кинофестиваль, по мнению многих экспертов, создал известные трудности, поскольку судейская команда во главе с братьями Коэн спутала все карты, раздав призы не тем картинам, которые вызвали наибольший интерес в профессиональной среде.

Тема жюри как института, наделенного важными полномочиями селекции, определения критериев и приоритетов, продвижения художественной моды, поддержана в разделе «Комментарии»: Наталья Иванова в своем эссе размышляет о задачах, возможностях и тупиках литературных премий, обобщает собственный опыт учредителя, отборщика, судьи.

В «Репертуаре» – рецензии на главные фильмы каннских программ. В «Именах» – статья Антона Долина о творчестве «главного» сегодня режиссера Италии Паоло Соррентино, а также интервью создателя «Великой красоты» о последней его картине – «Молодость», показанной в Канне.

«Опыт» знакомит читателя с тем, что думают о своих фильмах участники каннского конкурса Цзя Чжанкэ, Ласло Немеш (Гран-при) и Йоргос Лантимос.

Рубрика «Чтение» отдана российскому кино – будущим фильмам. Здесь мы публикуем сценарии молодых авторов Евгении Некрасовой и Татьяны Кравцовой.

На обложке: кадр из фильма «Кэрол», режиссер Тодд Хейнс

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №7 (июль) 2015

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

7 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ – ЛЕВ КАРАХАН – АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ПОСЛЕ ТРАВМЫ
Канн-2015

РЕПЕРТУАР

27 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ТЕРРОРИСТ С РОЗАМИ, ИЛИ ПАТРИОТИЧНАЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОСТЬ
«Дипан», режиссер Жак Одиар

31 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПРОИСКИ ЖАНРА
«И горы сдвигаются с места», режиссер Цзя Чжанкэ

38 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
УТОПИЯ И ИГРА
«Лобстер», режиссер Йоргос Лантимос

43 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
КОГДА ЯВНОЕ БЫЛО ТАЙНЫМ
«Кэрол», режиссер Тодд Хейнс

47 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ВЗГЛЯД ИЗ НЕБЫТИЯ
«Сын Саула», режиссер Ласло Немеш

54 МАРИНА ДРОЗДОВА
ХРАП ЗЕМЛИ
«Кладбище блеска», режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун

57 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ПЕСНЬ О «БУРЕВЕСТНИКЕ»
«Ловушка», режиссер Брийянте Мендоса

63 ЕКАТЕРИНА РЕЙСНЕР
ПУТИ ЯПОНИИ
«Ан», режиссер Наоми Кавасэ

68 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
БАГДАДСКИЙ ФАНТАЗЕР ЗАГРУСТИЛ
«Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный»,
режиссер Мигел Гомиш

76 ЕЛЕНА СТИШОВА
МИНИМАЛИЗМ VERSUS ЮБИЛЕЙ
Карловы Вары–2015

КОММЕНТАРИИ

83 НАТАЛЬЯ ИВАНОВА
ТАЙНЫ СОВЕЩАТЕЛЬНЫХ КОМНАТ

ИМЕНА

93 АНТОН ДОЛИН
МИРУ — РИМ
Фильмы Паоло Соррентино

109 ПАОЛО СОРРЕНТИНО:
«У МЕНЯ ПОТРЕБНОСТЬ — СОЗДАВАТЬ ПРОБЛЕМЫ!»
Интервью ведет Найджел Смит

ОПЫТ

113 ЦЗЯ ЧЖАНКЭ:
«НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МЕНЯЮТ ЧУВСТВА»
Интервью ведут Тони Рейнс
и Жан-Мишель Фродон

120 ЛАСЛО НЕМЕШ
ПРЯМОЙ РЕПОРТАЖ О СМЕРТИ
Беседу ведет Петр Шепотинник

123 ЙОРГОС ЛАНТИМОС:
«Я ВО ВСЕМ НАХОЖУ ЭЛЕМЕНТЫ АБСУРДА»
Беседу ведет Алекс Ритман

ЧТЕНИЕ

127 ЕВГЕНИЯ НЕКРАСОВА
VIPERA RENARDI
Сценарий

155 ТАТЬЯНА КРАВЦОВА
ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ
Сценарий

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

68e FESTI

VAL
CANNES

Даниил Дондурей – Лев Карахан – Андрей Плахов

ПОСЛЕ ТРАВМЫ

Канн-2015

FESTIVAL DE CANNES

Даниил Дондурей. Хочу начать с темы, которая в этом году оказалась концептуально значимой для всех: решение жюри. Огромное количество итоговых фестивальных текстов запечатлели для истории битву мировой кинообщественности с братьями Коэн и с уважаемыми членами жюри, которое они возглавляли, по поводу того, не сошли ли все с ума. Это подозрение возникло у многих. Может быть, сам институт жюри – с братьями или без них – пребывает в системном кризисе? Искусство ведь не спорт, тут как бы нет ничего объективного. Известно, что персональный состав жюри формируют руководители фестивалей, исходя из своих идеологических, эстетических, политических и даже бизнес-интересов. И если Каннский фестиваль назначает председателем жюри какую-нибудь звездную французскую актрису или Спилберга – там понимают, что делают: выбор председателя и его команды заведомо предопределяет взгляд жюри на программу фестиваля, обозначает приоритеты, направления оценки. Во многом этот выбор предвосхищает распределение призов. Ведь жюри назначается уже после проведенной селекции.

Кинематограф слишком многоуровневая, многоаспектная, сложно структурированная и постоянно путающая карты система, чтобы какой-то абсолютно неуправляемой группе экспертов – в последние годы в фестивальные жюри все реже попадают нелюбимые инвесторами и продюсерами критики – доверили определять, что важно, а что нет, решать, куда в будущем пойдет кино. Ведь его история пишется в значительной мере по этим призам. Что бы там ни было, но пятьдесят семь лет российские летописцы гордятся победой в Канне картины «Летят журавли». И когда хватают

←
Братья Коэн, председатели жюри 68-го Каннского МКФ

любого нашего министра культуры за горло, он отбивается: «…а вот «Летят журавли». И нападающие замолкают.

Думаю, что с фестивальной институцией в целом и с жюри в частности непременно что-то в скором времени будет происходить.

Так с чем все-таки связана такая истерика по поводу нынешнего решения каннского жюри?

Андрей Плахов. Никакой особенной истерики, по-моему, не было, по крайней мере, с моей стороны. Просто речь идет о том, что российская пресса довольно единодушно – негативно – оценила решение жюри Каннского фестиваля.

Даниил Дондурей. Все были как-то невероятно удивлены именно из-за того, что неадекватное решение было принято под руководством знаменитых братьев Коэн. Ожидания были обмануты. В общем, произошел какой-то сбой.

Андрей Плахов. Я тоже был крайне удивлен, хотя некоторые наши коллеги, например Кирилл Разлогов, когда его спросили, кто получит «Золотую пальму», ответил, что точно не знает, но явно француз. У них пять фильмов в конкурсе…

Даниил Дондурей. Кстати, подобной французской гегемонии никогда не было. Может, это связано с влиянием социалистического правительства или нового президента фестиваля Пьера Лескюра?

Андрей Плахов. Это связано со всем. Конечно, и с социалистическим правительством, и с Лескюром, который как продюсер, наверное, хотел поддержать французскую киноиндустрию – несколько странным способом. Получился перебор.

Потом, проанализировав ситуацию, я обратил внимание на еще один, возможно, важнейший фактор – расстрел в редакции «Шарли Эбдо». Фактически эта история стала такой же травматической для Франции, для ее национального сознания, как трагедия 2001 года для Америки. Мы наблюдали, если вы помните, как резко после нее изменилось американское кино. Оно стало несколько иначе подходить, скажем, к жанру фильма-катастрофы – более осторожно, умеренно.

Даниил Дондурей. Можно сказать, весь смысловой контекст изменился?

Андрей Плахов. Да. Во всяком случае, шутить на эти темы стало сложно. Это была травма. Даже фильмы Вуди Аллена, которые воспевали Нью-Йорк, Манхэттен как какой-то рай на Земле, потеряли свой прежний смысл. Недаром после 9/11 Вуди Аллен поехал снимать в Англию, в Испанию и другие страны. Манхэттен словно умер, потому что имидж его был разрушен той катастрофой, и восстановить этот имидж в прежнем виде, наверное, уже невозможно. Что-то подобное произошло и во Франции. А отголоски происшедшего мы видим в программе и в решении жюри нынешнего Каннского фестиваля. Начало положил фильм открытия – «С высоко поднятой головой»[1] с Катрин Денёв, который большинству не понравился. О нем написали, что это достаточно прямолинейный социальный фильм.

1. La tête haute (режиссер Эммануэль Берко). Название в российском прокате – «Молодая кровь». – *Прим. ред.*

Но даже в нем очевидна задача – поддержать дух нации, сказать, что эту трагедию она пережила тяжело и теперь задумывается о ее причинах, подоплеке.

Вопреки расхожим мнениям, «С высоко поднятой головой» дает понять, что корень зла – не исламский заговор, а неправильная работа с иммигрантами, которые недостаточно интегрированы во французское общество, слабо приобщены к национальным галльским традициям. Вырастают дикие люди, которые оказываются в итоге террористами: что-то в этом роде. Именно поэтому, мне кажется, и была сделана ставка на свои фильмы: ведь это тоже значимая часть французской культуры. Получившая в итоге «Золотую пальму» картина «Дипан» Жака Одиара посвящена проблеме интеграции абсолютно чужих культур во французскую. Этой проблеме большое внимание уделяется нынешним французским министром культуры Флёр Пелерран, кореянкой, человеком, который пришел из другого культурного мира. Думаю, что и Каннский фестиваль сознательно выдвинул в центр сверхактуальную проблематику культурной интеграции.

Что касается особенностей самой фестивальной институции, это очень интересная тема. Тут я должен буду пуститься в исторический экскурс, потому что прекрасно помню свои впечатления от Каннского фестиваля, когда впервые приехал туда в 1989 году. Председателем жюри был Вим Вендерс, а главный приз достался фильму Стивена Содерберга «Секс, ложь и видео». Это был, кстати, редкий случай, когда лидер получил призы и от официального жюри, и от ФИПРЕССИ – жюри критиков. Оценки совпали, и это было открытие нового режиссера. Мне по молодости показалось, что это торжество высшей объективности, прямо-таки суд богов. Но в следующем, 1990 году жюри возглавлял Бернардо Бертолуччи, и как раз тогда много говорили о всяких родственных и чуть ли не мафиозных связях внутри жюри. В конкурсе тогда участвовал фильм Павла Лунгина «Такси-блюз», который получил приз за режиссуру. Продюсером его был Марин Кармиц, а в жюри заседала то ли его теща, то ли еще кто-то…

Лев Карахан. По-моему, такой доброжелательной «тещей» был тогда в жюри прежде всего Алексей Герман, который боролся за картину Павла Лунгина и любил потом весело порассказать об этом.

Андрей Плахов. Он действительно помог, боролся, как бульдог. И даже для Глеба Панфилова приз выбил. Два российских фильма были в конкурсе, и оба получили очень важные призы. Но я сейчас о другом. О том, что уже тогда говорили о различных клановых и прочих связях. Действительно, кинематограф – это семья, все каким-то образом повязаны. Кто-то с кем-то работает, кто-то с кем-то спит или делал это когда-то. Поэтому всегда можно найти какие-то связи, интересы, что неизбежно приводит к лоббированию определенных фильмов.

Лев Карахан. Семья – не мафиозная, конечно, – это вообще очень важная тема для нынешнего фестиваля.

Андрей Плахов. Я все-таки закончу. Насколько я помню, главный приз получил фильм Дэвида Линча «Дикие сердцем», и это, конечно, было совершенно правильное решение. Дальше все по годам помню. В 1991 году жюри возглавлял Роман Поланский, и там был прекрасный фильм Кесьлёвского «Двойная жизнь Вероники», который ничего не получил у главного жюри. Вместо этого «Золотой пальмой» был награжден «Бартон Финк» братьев Коэн. Это была абсолютная заслуга Поланского. Потому что все этот фильм посмотрели, и не сказать, что сошли с ума… Неожиданное решение, хотя потом уже, постфактум, объяснение можно было найти. В любом случае, Коэны стали культовыми героями Каннского фестиваля. Еще неизвестно, как бы при другом раскладе призов сложилась их карьера.

Даниил Дондурей. И так о многих лауреатах можно сказать.

Андрей Плахов. Тарантино, например. Несмотря на то что он, казалось бы, находился абсолютно вне привычного фестивального контекста, получил главный каннский приз, который для него тоже был тогда очень важен. Какой вывод? Жиль Жакоб вел очень целенаправленную политику, чтобы поддержать прогрессивное для того времени американское независимое кино, в котором бурно развивались разные новые типы эстетики…

Даниил Дондурей. Так Жакоб поддерживал антиголливуд.

Андрей Плахов. Да. И потом, конечно, Ларс фон Триер был выведен в центр многоярусной жакобовской композиции и благополучно доведен до своей «Пальмовой ветви» в 2000 году. Все лауреаты были дороги сердцу Жакоба и нравились его команде. При этом жюри были разные, всегда авторитетные, но результат каждый раз оказывался такой, как нужно.

Сам институт жюри, разумеется, несовершенен. При формировании жюри такой фестиваль, как Каннский, все больше ориентируется на publicity, на медиафигуры. В этом году в жюри было три или четыре актера. При всем уважении: артисты, во-первых, люди зависимые, во-вторых, как правило, не очень насмотренные… не будем продолжать. А когда их набирается много… Классический случай был в Берлине, когда в жюри заседали три актрисы – китайская, немецкая и наша Ингеборга Дапкунайте, – а возглавлял его американский коммерческий режиссер Роланд Эммерих. Тогда «Солнце» Александра Сокурова ничего не получило. Актрисы, особенно китайская, пытались загородить одна другую во время фотоколлов. Когда их снимали, они закрывали своих соперниц, чтобы первыми войти в кадр. Вот чем они были заняты. И это очень типично для жюри последних лет. Поэтому и решения таких экспертов бывают необъяснимыми или даже абсурдными.

До определенного момента на Каннском фестивале было жесткое правило: один год в официальное жюри приглашается французский критик, на следующий год – иностранный. Эту традицию сломали совершенно непонятно зачем. И теперь критики в лучшем случае входят только в жюри «Особого взгляда» или каких-то других, все-таки

маргинальных программ. И это неправильно. Обязательно должен быть человек, критик или фестивальный куратор, который считывает актуальный контекст современного кино. Он может не быть проводником оценок фестивального руководства, но во всяком случае – агентом подлинной культурной селекции.

«С высоко поднятой головой», режиссер Эмманюэль Берко

Даниил Дондурей. Не кажется ли вам, что мировая культурная индустрия, и фестивали в том числе, движется в сторону коммерциализации? Нужно постоянно продавать – события, звезд, скандалы. Продавать их инвесторам, потенциальным партнерам, политическим «крышам»? Независимые эстетические оценки, лежащие вне бизнеса и политики, уходят куда-то на второй и даже третий план. Ценности, связанные с доходами, не важно, политическими или репутационными, заставляют вписывать и Ларса фон Триера в историю с его якобы «нацистскими предпочтениями», делать из этого гигантское шоу прямо на фестивале с последующим специальным заседанием в Париже попечительского совета Каннского фестиваля. Эта интрига, которой заставили несколько дней жить весь интеллектуальный мир, не имела к кино никакого отношения.

Андрей Плахов. Это всегда вопрос баланса и хитрой политики. Зовут, условно говоря, Катрин Денёв и Шэрон Стоун, самых ярких звезд того времени, чтобы на них пришла публика и незаметно для себя как-то съела Сокурова и Оливейру, – приблизительно так говорил когда-то Жиль Жакоб. В этом смысл фестиваля: парадной стороной завлечь, поднять шум, но за счет этого подать и главное кинематографическое блюдо.

Лев Карахан. В каком-то смысле таким блюдом в этом году явилось именно решение жюри, никого по-настоящему не обрадовавшее. В первый момент я тоже испытал разочарование. Но когда услышал, что на

«Молодость», режиссер Паоло Соррентино

итоговой пресс-конференции сказали Коэны в свое оправдание, начал различать в их доводах рациональное зерно. Они сказали: мы не жюри критиков, мы – жюри профессионалов. Приблизительно так братья сформулировали свое экспертное кредо. Они не придерживались (что так любят критики) сугубо эстетических критериев, традиционно предполагающих поддержку неожиданных художественных прорывов и открытий. Не были они, судя по их словам, особо озабочены и общественно-политической конъюнктурой, о которой говорил Андрей, – расстрелом в журнале «Шарли Эбдо» и всем, что с этой трагедией связано. Мне вообще не показалось, что проблема «чужих культур» и национальных меньшинств доминировала.

Самым непопулярным, думаю, вы согласитесь, было решение в номинации «Лучшая женская роль».

После показа где-то в середине фестиваля американского фильма Тодда Хейнса «Кэрол» критическое сообщество иначе как «шедевром» это произведение не называло. В рейтинге журнала Screen картина лидировала с большим отрывом. Многие прочили ей «Золотую пальму» или, как минимум, приз Кейт Бланшетт за блестяще сыгранную роль главной героини – властной и безоглядной в чувствах. По-моему, Кэрол – это такая американская Анна Каренина, оставляющая ребенка во имя любви. Разница в том, что Кэрол влюблена в женщину и ради нее рушит все табу эпохи американского благоденствия 50-х. Мне фильм был интересен прежде всего какой-то утонченной строгостью психологического рисунка при полном отсутствии пропагандистской спекуляции на модных проблемах, как теперь говорят, ЛГБТ-сообщества. Хотя, честно говоря, не увидел в «Кэрол» лидерского потенциала. Скорее чуть старомодную, в духе Лоузи, драму, достаточно отрешенную от актуальных содержательных контекстов. Вещь в себе.

Но когда вместо Кейт Бланшетт приз за женскую роль выдали ее молодой партнерше по фильму Руни Маре, при этом ex aequo не с исполнительницей роли Кэрол (что всех бы устроило), а с французской актрисой Эмманюэль Берко, сыгравшей в довольно банальной, мало кому приглянувшейся мелодраме «Мой король», – негодование было всеобщим, а мнение, что Кейт Бланшетт дали ни за что пощечину, – единодушным.

Андрей Плахов. В чем же тогда ты видишь профессиональную логику Коэнов?

Даниил Дондурей. Надо уж было тогда действовать последовательно и концептуально: за женские роли в фильме «Кэрол» призов вообще никому не давать.

Лев Карахан. Естественно, я могу только вообразить и смоделировать профессиональные резоны Коэнов.

У Руни Мары, которая сыграла возлюбленную Кэрол – продавщицу из отдела кукол, ставшую впоследствии модным фотографом, была очень сложная для молодой актрисы задача. Во-первых, по сравнению с оторвой из звездного для Мары фильма «Девушка с татуировкой дракона» ее Терез совершенно другая по характеру женщина – осторожная, потаенная, неуверенная в себе. Во-вторых, Мара играет героиню, которая находится в состоянии очень сложного внутреннего поиска и перед мучительным для нее выбором. Даже несмотря на то что после всех сомнений Терез возвращается к Кэрол, этот выбор не кажется ей самой абсолютно очевидным и окончательным. Мара играет и усталость от бессмысленных мелких отношений с ничтожными мужчинами, которые поначалу окружают Терез. И интригующий интерес к загадочной незнакомке Кэрол. И художническую увлеченность ею как уникальным фотообъектом. И устрашающее молодую героиню желание ответить на властный манок, которым ее искушает гораздо более значительная и сильная натура, чем все, кого Терез вообще знает.

Разве все это не профессиональное достижение актрисы? Тем более убедительное, что те страсти, которые рвут Терез на части, в финале Мара фокусирует в одном одновременно и покорном, и строптивом взгляде героини. Она как бы говорит Кэрол: ты хотела – я пришла. А взгляд, которым наделяет свою героиню Кейт Бланшетт, тоже необыкновенный – Кэрол словно пожирает Терез: ты моя.

Даниил Дондурей. Мастерство безмерное.

Лев Карахан. Да. Но, честно говоря, такой взгляд Бланшетт мы уже не раз видели. Ловишь себя на том, что она умеет «давать» этот повелительный, проникающий взгляд, поэтому и играет королев – будь то королева эльфов или лесбийская королева. В «Жасмин» у Вуди Аллена Кейт Бланшетт была действительно новой, совсем не царственной и получила «Оскар». Здесь же в «Кэрол» блестящая вариация на тему женской властности, но все же не новое актерское качество. Следуя профессиональной логике, Коэны, видимо, именно поэтому и не дали

ей приз. Они не увидели в этой работе существенного профессионального роста.

Что же касается «Дипана» – картина не показалась мне выдающейся. Но если исходить из логики профессионального качества, то Коэны, думаю, вполне имели право оценить так высоко прежде всего очень рискованную режиссерскую ставку Одиара на непрофессиональных актеров – выходцев из Шри-Ланки. Они с удивительной достоверностью представили своих героев-беженцев не только типажно. Они проявили в них ту человеческую глубину, которая определила мощную энергетику фильма, его внутреннюю масштабность. На экране возник образ человеческого достоинства, не умирающего ни при каких обстоятельствах. Герои Одиара, сбежавшие от бесконечного гражданского противостояния у себя на родине, обездоленные и морально покалеченные, полны решимости и в новых условиях, во Франции, не уступать давлению среды, коверкающей человека.

Главное, что сказало своим решением жюри Коэнов: все свободны от необходимости в обязательном порядке согласовывать свое мнение, а то и подчинять его выбору жюри. Победил Тарантино – значит, кино пойдет в эту сторону; победила «Жизнь Адель» – значит, нам – за Абдулатифом Кешишем; если «Класс» Лорана Канте – следуем за ним. Но пошло ли кино за Канте – большой вопрос. По-моему, его фильм так и остался достаточно изолированным достижением. Не могу сказать, что кино пошло и за «Жизнью Адель». В тот год, если помните, и Европа, и Америка проголосовали своими «Оскарами» за «Великую красоту» Паоло Соррентино.

Мне не кажется, что жюри как институт изжило себя. Скорее продемонстрировало какие-то новые возможности коммуникации с нами. Предложен полицентризм вместо общего движения за одним паровозом, конструкцию которого горячо всеми нами любимый многолетний каннский демиург Жиль Жакоб старательно совершенствовал в своих фестивальных мастерских.

Даниил Дондурей. Можно ли сказать, что раньше была некая столбовая дорога, а теперь появилось много разных дорог? Ты не знаешь, какая главная, какая куда приведет. Нет и общего мнения по поводу того, что на этом фестивале восторжествовало мышление Линча, Тарантино или Ларса фон Триера. Нам объявили об усложнении трендов кино?

Лев Карахан. Безусловно. Но это усложнение не означает, что дороги нет. Просто ты должен сам отыскать ее без специальных акцентов и указателей. Программы Жакоба чаще всего были организованы, как загадки Турандот, которые надо разгадать, чтобы войти в ближний круг фестиваля и не остаться сторонним наблюдателем. Нынешняя программа никаким загадочным сюжетом не охвачена. Вопрос теперь в том, на какие фильмы и собственные эстетические, мировоззренческие ценности ты опираешься, чтобы постичь сюжет фестивальный. Как когда-то писал Даниил: «фильмы смотрят нас».

«Наша младшая сестра», режиссер Хирокадзу Корээда

Если вы помните, еще до начала Канна все дружно пророчили ему женскую тематику: женщины-режиссеры, женщины-героини и т.п. Так оно и оказалось – правда, с определенной конкретизацией: женщина и семья или, точнее, женщина в семье как гармонизирующее эту семью начало. Или, наоборот, разрушающее гармонию.

В этом смысле конкурсную программу вполне логично открыл японский фильм Хирокадзу Корээды «Наша младшая сестра»[2], которому я лично безоговорочно отдаю пальму первенства. В этом фильме не одна, а аж четыре женщины-сестры, в непростых жизненных обстоятельствах (как, кстати, и в «Дипане») создающих, благодаря прежде всего старшей сестре Сати, мир такой нерушимой цельности и гармонии, что буквально у нас на глазах он вырастает в образ гармонии почти вселенской. А закончился конкурсный показ шекспировской экранизацией Джастина Курзела «Макбет», которую тоже можно назвать в каком-то смысле семейным фильмом. В этой картине есть один неожиданный и важный для нашего разговора акцент. Вроде классическая шекспировская трагедия. Но у Курзела совершенно неординарная героиня – леди Макбет. В нашем традиционном представлении она чудовище: убеждает мужа, Макбета, в его праве совершать кровавые преступления во имя власти. А тут – очаровательная женщина. Не случайно режиссерский выбор пал на Марион Котийяр, а не такую, скажем, способную передать безоговорочное доминирование актрису, как Кейт Бланшетт. Очевидно, что *женственной* леди Макбет может управлять лишь инстинкт укрепления семьи. Но укрепление семьи леди Макбет понимает как ее возвышение и становится разрушительницей. Таковы полюса фестивальной темы, ее начало и конец.

Даниил Дондурей. Ты хочешь сказать, что, отбросив методы Жакоба, фестиваль в этом году произвел концептуальный переворот. Теперь тебя

2. «Дневник Умимати» (Umimachi Diary). – *Прим. ред.*

«Макбет», режиссер Джастин Курзел

уверяют, что ты сам фестивальный постановщик. Хочешь – переживай вместе с героиней Нани Моретти смерть мамы, как, скажем, это делали французские кинокритики, которые в журнале Le film français достаточно слабому итальянскому фильму поставили высшие оценки. А хочешь – «прокати» в своем личном рейтинге того же Моретти или Гаса Ван Сента и даже Паоло Соррентино?..

Андрей Плахов. Фильм Гаса Ван Сента «Море деревьев» очень выспренный, резонерский и плохой, а «Молодость» Соррентино – прекрасный, но его Коэны тем не менее действительно «прокатили».

Даниил Дондурей. Идут какие-то процессы, обесценивающие репутационный ресурс знаменитых авторов. Ты – своего рода генерал-полковник кинематографа. Ну и что? Или тот же Апхичатпхонг Вирасетакун, на этот раз представивший очень интересный фильм «Кладбище блеска» о поиске, как сказал бы Лев, гармонии в общении с духами из прошлого.

Лев Карахан. Он ничего не получил.

Андрей Плахов. Сначала его не взяли в основной конкурс.

Даниил Дондурей. А потом и в «Особом взгляде» ничего не дали. Конец эре всеобщих любимцев, признанных звезд? Всегда ведь есть топ-50 – те имена, которые знает любой человек, даже тот, кто в кино-то не ходит. На этот раз произошел какой-то сущностный надлом?

Андрей Плахов. Кстати, кто получил приз за режиссуру?

Лев Карахан. Великий тайванец Хоу Сяосень за «Убийцу». Тоже, кстати, для меня реальный претендент на «Золотую пальму».

Андрей Плахов. Не знаю. Мне все-таки кажется, что и это решение жюри вызвано, помимо других обстоятельств, отнюдь не какой-то подспудной мудростью Коэнов, на которую ты намекаешь. Коэны как раз продемонстрировали свою инфантильность. Они ведь и возникли как

аутичные персонажи, снимающие свое формалистическое кино. Некую герметичную коробочку сделали, закрытую, – так они в ней и остались. Когда их поставили в открытое поле, где нужно судить серьезный и сложный процесс, они, по-моему, просто провалили это дело. Если вы обратили внимание, члены жюри, когда давали призы, выглядели так, как будто их только что вывели из камеры пыток. Они не улыбались, не было никакого контакта ни с аудиторией, ни друг с другом. Словно они восковые куклы.

Даниил Дондурей. Лев – философ, а вы, Андрей, – психоаналитик.

Андрей Плахов. Я не психоаналитик, но грешным делом подумал о том, что гражданин провинциального Квебека, член каннского жюри, режиссер Ксавье Долан сейчас начинает делать карьеру во Франции. В его следующем проекте заняты Венсан Кассель, Леа Сейду, Гаспар Ульель и еще кто-то такого же калибра – самые крупные французские звезды. Поэтому мне было немного смешно читать выдержки из мастер-класса Фремо, который он, уже после Канна, провел на фестивале в Одессе. Он там сказал: в каннском жюри от Франции была только актриса Софи Марсо и потому речь не может идти о лоббировании. Да кто бы сомневался… Я, конечно, не люблю теорию заговора, но тем не менее доминирование французского элемента все-таки не было обосновано какими-то художественными мотивами. Даже если считать, что Руни Мара способна вытеснить Кейт Бланшетт, то почему это место заняла Эммануэль Берко?

Лев Карахан. Согласен, работа Берко, конечно, не подарок. Актриса, изображающая страстную, до истерики, любовь к красавцу мужу (Венсан Кассель), постоянно изменяющему героине, явно идет вразнос, а женщине-режиссеру Майвенн это как бы даже нравится. Но почему не допустить, что Коэны со своей профессиональной колокольни увидели в этой, с нашей точки зрения, распущенности, к примеру, актерскую самоотверженность? Как говорят в Америке: актриса не боится быть некрасивой.

Андрей Плахов. Не хочу спорить. Лучше еще немного об одесском мастер-классе. Фремо потряс меня заявлением: «Считаю, в 2014 году был лучший конкурс за последние сорок-пятьдесят лет. Но никто об этом не написал! Я могу обсудить это только со своими друзьями. Публично – нет. Четыре из пяти фильмов, номинированных на «Оскар» в прошлом году, были показаны на Каннском фестивале. Это значит, что мы отбираем правильное кино». Вот это да! С каких пор критерии Каннского фестиваля стали поверяться «Оскаром»? Или полицентризм оценок допускает и такую парадоксальность?

Вопрос остался открытым: куда ведут *разные* дороги? Да, они есть, но ни одна из них сама по себе никуда не ведет. Какую мы должны предпочесть?

Даниил Дондурей. Наверное, это наша задача – поискать актуальные смысловые тренды.

Лев Карахан. На каждом Каннском фестивале (более или менее удачном – не важно) всегда бывает пять-шесть качественных фильмов,

которые в зависимости от индивидуальных предпочтений, в принципе, могут получить «Золотую пальму». В свое время жюри под председательством Патриса Шеро вручило же главный приз «Слону» Гаса Ван Сента, а не лидеру фестиваля – триеровскому «Догвилю»...

Даниил Дондурей. Это было концептуальное решение, а не выбор из возможных вариантов.

Лев Карахан. Да, может быть, неточный пример. Но в нашем случае Коэны выбрали *свой* фильм из нескольких кандидатов. Мне кажется, что не такая уж это беспомощность старых аутистов. Если фильм «Бартон Финк» еще можно обозвать аутичным, то с тех пор братьями сделано столько открытых глобальным проблемам времени картин, что считать их таковыми довольно странно. Я уж не говорю про такие по-настоящему философские ленты, как «Серьезный человек» или «Старикам здесь не место».

Слушайте, а давайте сыграем в игру «если бы председателем жюри был я…». Какую картину каждый из вас выбрал бы в лидеры?

Даниил Дондурей. В качестве провокации: не забывай, жюри критики не нужны. Коэны отнеслись к ним скептически.

Лев Карахан. Они защищались. Попробую первым. Итак, «мой» фильм – «Наша младшая сестра».

Честно говоря, я был поражен самой возможностью жанра, который в этом фильме предъявлен. Идиллия! Всегда можно создать некий достаточно герметичный образ реальности, которую легко идеализировать. Но в этой картине не создается идиллический образ реальности. На экране сложно и непредсказуемо гармонизируется та жизнь, которая вовсе не лишена противоречий. Только кажется, что размеренное течение жизни в доме, где живут сестры, самодостаточно. Множество испытаний, острых углов. Более того, почти по законам золотого сечения, ровно в середине двухчасового фильма возникает главная проблема. Мать некогда оставила дочерей, которые живут сами по себе под присмотром тетки. Неожиданно заявляясь к ним, мать и вносит полную дезорганизацию, разлад в их мир – в ту гармонию, которая складывается во взаимодействии нескольких очень разных женских характеров. Мать вторгается в чужой мир и, не понимая его, в общем-то, из лучших побуждений готова его разрушить. Она предлагает продать дом, в котором живут сестры, чтобы на вырученные деньги они могли жить порознь. Но оказывается, что гармония сильнее хаоса. Такова психологически абсолютно достоверная экранная логика.

Главное открытие фильма Корээды: гармония, а вовсе не хаос более органична для человека. Для того чтобы это увидеть, не надо быть прекраснодушным идеалистом. Просто надо *увидеть*, что это – *так*.

Мы, наверное, слишком привыкли смотреть на мир, вывернутый наизнанку, и перестали понимать, каким он задуман на самом деле. Определенное представление об этом замысле дает тот эпизод, который связан с переездом младшей сестры Судзу после смерти отца в другой город – к трем старшим сестрам. По сути они удочеряют ее.

Судзу приходит в новую школу. И, кажется, сейчас начнется очередное «Чучело»: притеснение и унижение новичка. Но ведь все может быть и по-другому – естественно, просто. И это не будет лакировкой. Как во всяком алгебраически сложно устроенном мире, плюс у Корээды – не данность и чаще возникает из умножения минуса на минус.

В фильме «Наша младшая сестра» очень много драматических событий, но их словно покрывает своей несуетной логикой Большое время, течение которого постоянно ощущается в кадре. Оно, собственно, и побуждает (а иногда и принуждает) героев, преодолевая хаос, в каждом частном случае как бы заново воссоздавать изначальную гармонию.

В своей режиссерской экспликации Корээда выразил это так: «Когда-нибудь в будущем, когда герои нашей истории уже умрут, другие люди будут жить в городе и будет течь другая – их жизнь. Ведь жизнь человека – это нечто крошечное, песчинка на берегу». А песчинки, из которых складывается в итоге береговая линия жизни, – они ведь очень разные, абсолютно не похожи одна на другую. Им нужно притереться друг к другу.

В нескольких значимых конкурсных фильмах возникало это важное уточнение тривиальной, в общем-то, идеи: да – семья, да – единство, но только как трудное, именно драматическое сближение «далековатостей». Помните получивший, кажется, единственный убедительный для большинства приз (Гран-при) венгерский фильм «Сын Саула». В концлагере уже обреченный на смерть герой пытается в совершенно неподходящих условиях адского хаоса похоронить по обряду, с раввином, мальчика, который не задохнулся в газовой камере и умер уже после «санации». Потрясенный чудом жизни, которая до последнего сопротивляется безжалостному уничтожению, герой, Саул, начинает верить в то, что абсолютно чужой ему подросток – его сын, осколок его семьи, хотя, как мы узнаем, никакого сына у Саула никогда не было.

А пораженный нами во всех правах «Дипан» Одиара? Там ведь тоже муж, жена и дочь только притворяются семьей (по документам), чтобы, спасаясь от войны политических группировок в Шри-Ланке, выехать во Францию. Но фиктивная семья становится реальной и обретает нечто вроде жизненной гармонии – после бегства, теперь уже от криминальных разборок во Франции, на другую сторону Ла-Манша.

Андрей Плахов. Английские критики хохотали: «Как будто в Англии ситуация с эмигрантами более благополучная, чем во Франции!»

Лев Карахан. Но ведь Одиару, по-моему, важно, что на Земле, в принципе, есть место, где семейная гармония достижима.

Андрей Плахов. Меня эти искусственно сконструированные семьи как-то не вдохновили. Фильм Корээды, я уже сказал, очень хороший, я практически во всем согласен с тобой, но скрепляющая его очень тонкая чеховская ниточка где-то внутри разорвалась – скажем так.

Что касается «моего» фильма, то я, наверное, тоже могу продолжить тему семьи. Мне наиболее интересна была картина Цзя Чжанкэ «И горы сдвигаются с места». Во-первых, здесь во всей своей красе явлен мир этого замечательного режиссера. Если вы помните, у него был фильм под названием «Мир», где модель жизни была представлена в виде китайского парка развлечений – муляжами Эйфелевой башни, площади Святого Марка, чего-то еще. В новом фильме мы тоже видим глобальную картину мира, который постепенно вырастает из как будто бы очень локальной истории, из любовного треугольника. Но тем не менее не случайно все это завязывается в канун миллениума и развивается аж до 2025 года. На самом деле это грандиозный эпос. Семья, которая сложилась не на основе настоящей любви – любовь была предана, – а на основе коммерции, выгоды и торжества нуворишей, которые пришли в то время к власти в Китае… В конце концов все это приводит к распаду семьи, хотя внешне выглядит превосходно: ребенка вывозят в Австралию, в прекрасные условия. Но счастья нет. Отец спивается, мальчик забывает родной язык, становится фрустрированным, неприкаянным, и в конечном счете мы наблюдаем его попытку возвращения к своим истокам, к матери, на свою родину, которую он уже практически перестал ощущать. Забытый, но не убитый зов предков знаменует модернизированную концепцию развития Китая.

Даниил Дондурей. Цзя Чжанкэ действительно выдающийся режиссер.

Андрей Плахов. И выдающийся режиссер-историк. Он патриот Китая, можно сказать, при том что его патриотизм, в отличие от того, который у нас внедряется, абсолютно невульгарный. Искренний и очень философский, потому что включает в себя сложные и тонкие нюансы этого чувства. С другой стороны, Цзя объективно показывает то, что происходит: Китай распространяет свое влияние повсюду, во всех смыслах – и этнически, и экономически, и культурно. Но при этом все равно остается какая-то сердцевина, не подвластная глобализму, очень интимная в специфически китайском смысле, и возвращение к ней чрезвычайно важно. В общем, это очень серьезная, большая и объемная картина, которая, с моей точки зрения, заслуживает «Золотой пальмовой ветви». Но она вообще ничего не получила.

Лев Карахан. В кинематографическом мире Цзя Чжанкэ такая «семейная» терапия, по-моему, фатально невозможна. Потому что Цзя (для меня это было очевидно и в предыдущей его каннской картине «Прикосновение греха») в каком-то, конечно, не вульгарном, а очень высоком смысле слова – *ретроград*. Свое мировоззрение он выражает последовательно и талантливо, но по отношению к дню сегодняшнему и вообще перспективам человеческих отношений есть в его взгляде нечто для меня слишком уж тенденциозное и даже кликушеское. Лучшее для режиссера осталось где-то позади – в неопределенно далеком прошлом, а все, что происходит после того, как Китай стал заниматься аэробикой под ремикс-версию гимна СССР Go West в исполнении

«Дипан», режиссер Жак Одиар

английского дуэта Pet Shop Boys (вспомните начало фильма), обречено на упадок и деградацию.

Мало того что почти карикатурно отрицательный герой фильма – новый преуспевающий китайский отец – называет своего сына Долларом, тупое накопительство отца заканчивается его параноидальным пристрастием к оружию. А единственное, что может хоть как-то скрасить унылое существование сына в выморочном австралийском будущем, – обращенность в прошлое. Сын вступает в любовные отношения с женщиной много старше себя, и во время свиданий она заводит юноше-несмышленышу пластинки с песнями своей молодости.

Более убедительна для меня позиция другого китайского режиссера – Хоу Сяосеня, который в фильме «Убийца» тоже обращается к прошлому – аж к IX веку, эпохе династии Тан. Но Хоу не пытается укорить прошлым день сегодняшний. Скорее он хочет просигналить нам из прошлого о чем-то очень важном сейчас.

Даниил Дондурей. Речь идет о моральном выборе.

Лев Карахан. Да, о выборе, что способен вывести из исторического тупика. Чудовищной по своему коварству, гибельной борьбе за власть в фильме образно противостоит невероятный покой и природная красота окружающего героев мира. По-моему, эта история о том, как человеку дотянуться до обетованной природной гармонии. В конце концов главная героиня, женщина-киллер, отказывается убивать, уступая, как она говорит, «сентиментальности» – естественному, как сама природа, нравственному чувству.

Даниил Дондурей. Я выделяю тенденцию, связанную не столько с осмыслением семьи, сколько с безмерным усложнением и расширением современного мира.

«Кэрол», режиссер Тодд Хейнс

«Моим» фильмом в каннской программе был «Лобстер» греческого режиссера Йоргоса Лантимоса. Эта картина – попытка осмыслить основания будущей жизни, иные принципы ее устройства, формирования и противостояния сообществ, другие способы перехода от жизни к смерти – обречен ты на приближающуюся смерть или не обречен. Важен был для меня и фильм «Кэрол», где, конечно же, дело не в сексуальных предпочтениях. Речь там идет о том, что космический взгляд героини в конце картины – это образ такой надвигающейся метафизической сложности жизни, которая никак не умещается в представление о самой гармоничной семье.

В конце концов все, что связано с привычными представлениями о смерти, сексе, деньгах, кровных связях, трансформируется. Это приглашение к тому, что мы вот-вот переходим в какой-то новый, пока неизвестный нам мир. Использую сейчас слово, хотя оно может показаться политическим, – мы переходим в своего рода *гибридный* мир. А где переход, ты не знаешь… Вот это кресло, оно из дерева и кожи, а может быть, на самом деле из металла и опилок.

Это усложнение – возможность удивительного перехода от одного принципа устройства жизни к другому. Это есть и в «Лобстере», и в «Кэрол», в каких-то еще фильмах. Они симптоматичны. Они о том, что после травмы, о которой говорил Андрей, милости просим в новый мир. Родственные связи, богатство, привязанность к стране, вековые отношения – все может быть поставлено под сомнение. Вывод: давайте не будем бояться этот неведомый мир осваивать. Со своими старыми схемами понимания вы уже с ним не справитесь. Отсюда усложнение личности, связей, кодов, контекстов. Он устроен не так, как при Жакобе.

Лев Карахан. По-моему, такой загадочный мир, о каком ты говоришь, где «вековые отношения» «поставлены под сомнение», как раз и вызывает недоверие у Цзя Чжанкэ. И тут мне придется с ним солидаризироваться.

Скажем, «Лобстер», который тебе нравится, – типичная антиутопия, сделанная, могу согласиться, довольно ловко. Но семья в этой картине предъявляется как тоталитарный морок и тупое насилие над человеком…

Даниил Дондурей. Почему насилие? Там у каждого есть свой выбор: кто-то соглашается, кто-то нет.

Лев Карахан. Выбор есть, но если вовремя не создашь семью, тебя отстреливают – такие правила. Прямо скажем, выбор сомнительный. А одиночки – борцы с «семейным» тоталитаризмом – точно так же привержены насилию, как и их тоталитарные антагонисты. Какая же тут перспектива, какое будущее? Тупик, по-моему.

Кэрол с ее улыбкой я бы тоже не стал превращать в тренд будущего и отрывать ее от эпохи 50-х, в которую она так изысканно вписана. Честно, не понимаю, какой метафизический космос ты видишь в ее уже легендарном финальном взгляде – ведь это гипнотизирующий взгляд кобры, выбравшей свою жертву.

Даниил Дондурей. Мы много говорили о каких-то содержательных процессах, но стилевая «изысканность» и даже «ловкость», о которых ты, Лев, говоришь с каким-то теперь уже мне непонятным предубеждением, тоже ведь характеризуют кинематографическое качество конкурсных фильмов. Разве не так?

Андрей Плахов. Можно я вас примирю? Если говорить обо всем Каннском фестивале, то конкурс являлся, пожалуй, самой слабой его частью. Были прекрасные работы в «Особом взгляде», в «Двухнедельнике режиссеров». Картина была бы гораздо более объемной, если бы мы затронули все программы. Мне бы еще хотелось отметить «Молодость» Паоло Соррентино, которая считалась одним из главных хитов фестиваля. Фильм почти столь же совершенен, как «Кэрол», но ему, как ни странно, это даже мешает, стушевывается какая-то острота. Может быть, поэтому он и не получил призов.

А в итоге наш разговор пришел к тому, что возможны разные пути и они равноценны – вы оба именно так восприняли фестиваль. Но, мне кажется, это все же скорее описывает вчерашнюю ситуацию, когда говорили, что пара сапог равна Шекспиру. Говорили это классики постмодернизма, того состояния культуры, которое было характерно для конца XX века. Тогда действительно размылись абсолютно все критерии и многие вещи из массовой поп-культуры встали на один уровень с классикой и она перестала существовать в том виде, в котором мы ее привыкли воспринимать. Вместе с классикой умер модернизм: это он, собственно, мутировал в постмодернизм. Но я думаю, что тот период тоже прошел.

Сегодня в каком-то смысле происходит возвращение к модернизму. Это, конечно, большая тема, которую мы вряд ли осилим. Тем не менее в фильмах этого довольно кризисного фестиваля данная тенденция тоже проявилась. Раньше был какой-то один, как бы «назначенный» лидер. Вот Ларс фон Триер им работал на протяжении семи, чуть ли не

десяти лет. А остальные уже пристраивались как могли. Или, скажем, до этого Тарантино. Сейчас действительно таких нет. Но это не значит, что не возникло много маленьких триеров или тарантино, каждый из которых идет в свою сторону.

Да и такие ли уж они маленькие? Мне кажется, что люди, которые представляют новое кино, – авторы в самом высоком смысле этого слова. И это можно рассматривать даже как возвращение к предыдущему, «классическому» этапу, по сравнению с которым фон Триер и Тарантино кажутся представителями все уравнивающего постмодернизма. Безусловно, они тоже блестящие авторы, но несколько другого типа. В настоящее время идет возвращение, я бы сказал, к авторам-миссионерам. Мы видим это и у Цзя Чжанкэ с его китайским патриотизмом, который и восхищает, и вызывает какой-то испуг, потому что экспансия Китая – очень неоднозначное явление. Если он ретроград, как говорит Лев, с таким ретроградом я мог бы как-то сосуществовать. Готов признать, что и у Корээды есть мощный авторский мир. Соррентино превратился на наших глазах в серьезнейшего автора современного кино – вырос из маргинального маньериста, каким он был вначале. Тодд Хейнс опять же известен нам по многим фильмам, которые, как правило, затрагивают темы трансгендерные, всякие мутации и т.п. Но в «Кэрол» он выходит на уровень классики. Ну ладно, неоклассики. И даже Лантимос, который, конечно, использует, на мой взгляд, несколько архаичную форму антиутопии, тем не менее пытается небезуспешно встроиться в современный неоклассический контекст.

В целом если с этой точки зрения посмотреть на фестиваль, то он – тут сам себя, конечно, поправляю – чрезвычайно успешен, потому что говорит как раз о возвращении эпохи больших авторов. Но то, что в данном случае победил Одиар, я по-прежнему считаю нонсенсом. Потому что этот фильм как будто бы опровергает все сказанное. Но ведь это всего лишь решение жюри, члены которого, как и все люди, могут ошибаться.

Лев Карахан. Пути, подходы к пониманию и оценке конкурсных фильмов равноценны для меня только в том случае, если ведут к *главной внутренней цели – осознанию* глобального смысла времени – пусть даже рождающегося из противоречий (диапазон – от Корээды до Лантимоса). Какой же это постмодернизм?

А по поводу Соррентино, его серьезности... При том что он вроде бы даже сгущает краски и, явно хорошо разбираясь в атрибутике декаданса, собирает в своем новом фильме весьма представительную коллекцию из разных по своему происхождению образов упадка западной цивилизации, он, как и в предыдущем фильме «Великая красота», пытается подсластить пилюлю и выйти из положения самым что ни на есть простым, не разрушающим постылых ему буржуазных основ, почти гламурным способом.

В «Великой красоте» вопрос о торжественном закате римской «неоклассики» как-то сам собой снимался, когда в финале герой

вспоминал молодость и ту первую, похожую на фотомодель девушку, которая распахнула перед ним халатик и увлекла в прибрежные валуны. Нечто похожее и в «Молодости». Все вроде бы начинается величественно – престарелые, утратившие вкус к жизни герои живут не где-нибудь, а в знаменитом давосском отеле, описанном Томасом Манном в «Волшебной горе». Сценарист (Харви Кейтел) пишет историю под названием «Последний день мира», а ближе к финалу кончает самоубийством. (Не случайно новый французский проект Ксавье Долана, о котором, видимо, и говорил Андрей, будет называться «Всего лишь Апокалипсис».) Композитор (Майкл Кейн) пестует свое излюбленное детище – шедевр «антиинтеллектуализма» (по Стравинскому) «Простые песни», в котором заинтересована сегодня разве что английская королева – старейший европейский монарх. Американский актер (Пол Дана) – знаток романтика Новалиса – между ужасом и желанием, как какой-нибудь хипстер 60-х, выбирает желание, но при этом с удовольствием расхаживает по отелю в костюме и гриме Гитлера, которого собирается сыграть в своем очередном фильме.

Единственное, что способно хоть как-то оживить унылую узнаваемость перманентного европейского декаданса и вывести героев из ступора, – это без преувеличения потрясающие ягодицы Мисс Мира, которая неожиданно появляется в отеле и, как волшебный мираж, во всей красе является пред очарованными ею стариками, сидящими в бассейне. Никакой очевидной иронии я в этом образе не почувствовал, тем более что именно это главное в фильме сугубо телесное свидетельство обновления, омоложения цивилизации с каким-то очень наивным и даже несколько сентиментальным пафосом отыграно в названии – «Молодость».

Сладкая, гламурная сентиментальность в фильме Соррентино гораздо меньше убеждает меня в перспективах нашего мира, чем, скажем, та «сентиментальность», то пробуждение нравственного чувства в фильме Хоу Сяосеня, которое действительно способно гармонизировать жизнь. ◆

Chopard

Андрей Плахов

ТЕРРОРИСТ С РОЗАМИ, ИЛИ ПАТРИОТИЧНАЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОСТЬ

FESTIVAL DE CANNES

«Дипан»
Dheepan
Авторы сценария Жак Одиар, Тома Бидеген, Ноэ Дебре
Режиссер Жак Одиар
Оператор Эпонин Момансо
Композитор Николас Джаар
Художники Мишель Бартелеми, Элена Клотц
В ролях: Джесутасан Антонитасан, Калиеасвари Сринивасан, Клодин Винаситамбу, Венсан Ротье, Марк Зинга, Франк Фалис, Сандра Мюрюжья и другие
Page 114, Why Not Productions
Франция
2015

Каннский фестиваль завершился французской победой: «Золотой пальмовой ветвью» награжден фильм Жака Одиара «Дипан». Является эта победа реальной или пировой? Что существенного вносит награжденная картина в мировой кинопейзаж или хотя бы во французское кино? Сами вопросы в такой постановке уже предполагают ответы, не утешительные ни для Франции, ни для ее главного фестиваля.

Одиар – маститый, статусный кинематографист, потомственный член французской киносемьи. Его отец Мишель Одиар приложил руку к сценариям 130 фильмов, в которых играли все главные национальные звезды – от Жана Габена до Жан-Поля Бельмондо. Он был мастером диалогов, которые подслушивал в парижских бистро и умело обрабатывал. Критики недолюбливали его, называли «ювелиром по части глупостей», зато публика с энтузиазмом смотрела и ценила его зрелищные фильмы. Сын перенял от отца профессионализм, виртуозные сценарные навыки и некоторое презрение к авторскому кино. По его словам, самое важное – найти равновесие, правильную пропорцию между реализмом и стилизацией: когда все слишком похоже на жизнь, становится скучно; когда все слишком стилизовано, теряется доверие. Вслед за отцом он привержен жанру, но в более холодном, эстетском варианте – как к «троянскому коню», способному завоевать зрителя с тыла. Его называют наследником Клузо и Мельвиля – классиков полара (французского триллера). И это, наверное, справедливо.

Одиара хорошо знают в Канне: четырежды он участвовал в конкурсе, и уже первый опыт оказался успешным. Фильм «Никому не известный герой» был награжден в 1996 году призом за сценарий. Шесть лет назад

←
Жак Одиар

«Дипан»

одиаровский «Пророк» считался каннским фаворитом и, хотя получил Гран-при жюри, уступил первенство, то есть «Золотую пальму», «Белой ленте» Михаэля Ханеке. Это стало для Одиара травматическим опытом: когда его награждали в этом году, он пробормотал что-то вроде: «Ну да, здесь ведь не было фильма Ханеке». Энергичный маскулинный стиль режиссера проявил себя сполна еще в перфекционистском триллере «Мое сердце биться перестало» (римейке «Пальцев» Джеймса Тобака). В «Пророке» этот стиль нашел подпитку в новой мультикультурной реальности. По словам Одиара, «Пророк» стал для него поворотным пунктом в карьере: режиссер настоятельно почувствовал потребность в других лицах, других цветах кожи, других способах экспрессии. Игравший в «Пророке» Тахар Рахим, актер арабского происхождения, стал звездой и символом этой новой многоцветной реальности.

«Дипан» тоже обязан своим появлением экзотическому исполнителю главной роли Джесутасану Антонитасану. Шестнадцатилетним он был мобилизован на своей родине, в Шри-Ланке, в армию «тамильских тигров», дезертировал и бежал в Таиланд, потом оказался во Франции. Одно время участвовал в деятельности троцкистской группы (шутит, что в те годы не читал никакой литературы, кроме русской) и в конце концов стал признанным писателем. Чем не сюжет для документального или даже игрового фильма?

«Дипан» опирается на жизненный опыт главного исполнителя не прямо, а косвенно. На экране разворачивается история трех тамильских беженцев – мужчины, женщины и девочки, которые фиктивно изображают семью (так проще получить иммиграционные бумаги) и перебираются из Шри-Ланки во Францию, в проблемный микрорайон, населенный иммигрантами всех мастей и раздираемый грызней

«Дипан»

криминальных кланов. Дипан работает ответственным за участок (что-то вроде дворника) и стремится вести правильную жизнь, но война, от которой бежали скитальцы, настигает их и здесь. Появляются люди из тамильского прошлого, они пытаются вновь вовлечь Дипана в «священную борьбу», но эта линия не находит продолжения. Более серьезна опасность, исходящая от наркоторговцев, контролирующих микрорайон, но и тут драматургия оказывается не слишком изобретательной, напряжение сохраняется исключительно за счет атмосферного саспенса.

Джесутасан Антонитасан, который в начальных кадрах картины прощается с погибшими товарищами и сжигает свою военную униформу, в какой-то степени играет самого себя, но вопреки ожиданию особенной экранной харизмы у него не проявилось. Сам Одиар говорит: «Меня интересовал человек, занимающий совсем другое, чем я и мои знакомые, положение в обществе. Тот, кто предлагает купить розочку, когда мы сидим в кафе, – как он живет и откуда он появился? Если такой интерес поможет хоть немного изменить ситуацию, тем лучше». Предположим, хотя образ исправившегося террориста с букетом роз выглядит если не комично, то несколько слащаво. Может, в этом контрасте и прячется художественная правда, но надо признать, что режиссер недостаточно помогает своему исполнителю раскрыться, заставляя его большую часть фильма изображать исключительное миролюбие и законопослушность. Только в одном – кульминационном – эпизоде, где бывший тамильский боевик проявляет себя как Рэмбо, наконец возникает характерный для Одиара мощный драйв. И все равно фильм никак не оправдывает ожиданий, особенно завышенных в связи с просочившейся информацией, что режиссер вдохновлялся «Соломенными псами» Сэма Пекинпа.

Хромает и любовная линия. Йалини, фиктивная жена Дипана (дебютантка Калиеасвари Сринивасан), показана как типичная иммигрантка, пытающаяся приспособиться к ситуации. Ей приходится, проявляя кулинарные способности, ухаживать за беспомощным стариком и даже вступить в платонический роман с его племянником, ввязанным в бандитские разборки. Но и эту героиню режиссер быстро обращает на путь добродетели, побуждая развивать не слишком увлекательные отношения с Дипаном. Одиар одержим идеей показать, как из фиктивной формируется реальная семья (свою партию в этом трио сыграет и фиктивная дочка). Однако социальный реализм и пролетарский гуманизм – не главные козыри этого режиссера, которому скорее удаются щекочущие нервы имморальные коллизии. И в результате выходит как раз тот самый случай: «Когда все слишком похоже на жизнь, становится скучно». Даже предшествовавшая «Дипану» выморочная «Ржавчина и кость» при всей своей неправдоподобности была более интригующей.

Впрочем, реализм ли это? Становится ли фильм более правдивым оттого, что снят в значительной своей части на тамильском языке (предмет особой гордости продюсеров) с аутентичными исполнителями? Не уверен. Французская пресса восприняла картину Одиара сдержанно, и в дни фестиваля никто не предрекал ей высшую награду. А уже после журнал Les Cahiers du cinéma дал комментарий в Фейсбуке, где назвал Одиара манипулятором. Подобные мнения можно встретить и среди пользователей Интернета: кто-то даже счел, что «Дипан» содержит скрытую апологетику тамильского терроризма. Впрочем, не все горазды так глубоко копать.

Внешне все выглядело в высшей степени комильфо. Никто из французов, насколько мне известно, не выражал недовольства явным перекосом в каннской конкурсной программе, хотя его нельзя было не заметить: из девятнадцати фильмов пять французских, не считая копродукций, плюс два фильма на открытии и закрытии. Вольно или невольно, эта патриотическая политика «импортозамещения» связалась в сознании участников фестиваля с вступлением в должность его нового президента Пьера Лескюра, бывшего директора Canal+. В отличие от своего предшественника Жиля Жакоба, профессионального кинокритика, Лескюр начинал как тележурналист и большую часть жизни был связан с киноиндустрией, интересы которой он, вероятно, сейчас лоббирует.

Если не художественными, то какими другими доводами можно объяснить награждение «Дипана»? Понятно, что тема беженцев и их адаптации болезненна для сегодняшней Франции, пережившей трагедию с нападением на редакцию «Шарли Эбдо», да и для всей Европы тоже. Казалось, именно Жак Одиар, минуя политические клише, способен перевести межэтнические конфликты в универсальный жанровый и психологический регистр. Но, увы, победили дежурные политкорректность и мультикультурность. ◆

Зара Абдуллаева

ПРОИСКИ ЖАНРА

FESTIVAL DE CANNES

«И горы сдвигаются с места»
Shan he gu ren
Автор сценария, режиссер
Цзя Чжанкэ
Оператор Нелсон Ю Ликвай
Композитор Ёсихиро Ханно
В ролях: Чжао Тао, Чжан И, Лян Цзиндун, Сильвия Чан и другие
Arté France Cinéma, Office Kitano
Китай – Франция – Япония
2015

После «Прикосновения греха» Цзя Чжанкэ собирался углубиться в историю, в эпоху династии Цин, и снять фильм в жанре уся, к которому уже начал подбираться. Этот новый для себя жанр он надеялся использовать для осмысления модернизации Китая, начавшейся, так он считает, лет сто назад и приведшей к колоссальному расслоению общества, не говоря о тотальной власти насилия.

Почему он изменил своим планам, покрыто мраком неизвестности. Взамен он снял одновременно мелодраму и политический фильм. Смесь не вполне ординарная. Однако ею не пренебрег и Аки Каурисмяки в элегантном синефильском «Гавре», мелодраме со счастливым концом о переправе черного мальчика-нелегала из Франции в Лондон, к его маме. Иронических меланхолических финалов там было несколько – жена Марселя Маркса (Андре Вильмс) по имени Арлетти (Кати Оутинен) излечивалась от рака, а весь гаврский квартал участвовал в спасении африканского бедолаги. Финская отчаянная мелодрама состоялась политической картиной потому, что Каурисмяки воспел кинематографическую утопию. Или киноиллюзион, понимая, что в реальности такая солидарность – удел наивных мечтателей,

«И горы сдвигаются с места»

а также всего лишь повестка дня прогрессивных международных конференций.

В «Прикосновении греха» Цзя переплел четыре истории без названий, сюжеты которых он обнаружил в Твиттере. Результат: камерное и эпическое кино; два в одном. Он изящно осваивал технологию популярных боевых жанров, почувствовав, что насилие, предпринятое его жертвами, есть единственный способ сопротивления постоянному ущемлению человека в Китае. Персонажи того фильма чувствовали себя героями хотя бы в кино, которого они насмотрелись.

Иллюзорная победа над несправедливым режимом, окутанным риторикой преуспеяния, оставалась возможной только в жанровой утопии.

Теперь, в фильме «И горы сдвигаются с места», Цзя высказывается против утопии. Но – в горько-сладкой облатке сверхчувствительной мелодрамы. Не менее популярном жанре, чем уся.

В «Прикосновении греха» Цзя закодировал свой художественный посыл новаторской жанровой концепцией и получил в Канне приз за сценарий. Китайскую действительность в разных географических регионах он испытывал жанром боевых искусств, поколебав и редуцировав прагматичный, то есть учебный, набор их правил. Победительный жанр уся вскрывал безыллюзорное понимание китайской действительности и побуждал пассивных зрителей кино-иллюзиона, они же герои Цзя, к протестным акциям. Пусть и заимствованным из национального (боевого) искусства.

Традиционная фабула мелодрамы «И горы сдвигаются с места» ведет персонажей сквозь долгое время с остановками в 1999, 2014, 2025 годах, не оставляя выхода из персональных и социальных пертурбаций. Хотя время и деньги им некоторый выбор обеспечивают.

Однако мелодрама постепенно отступает на периферию сюжета и сменяет свою жанровую маску на безутешное социальное кино, где персонажи упираются в тупик no exit.

Цзя – уже или временно – не желает, как герои его прежнего фильма, отвечать насилием, пусть киношным и здравым, на насилие в жизни – кажущимся бесконечным. Автор игровых и документальных картин, он создает в своем последнем фильме иные пограничные вешки между этими мирами методом исследования человека разных эпох и пространством его грез в повседневности.

Первый титр – 1999 год – отмечает канун миллениума. На исходе холодной зимы массовка в национальных костюмах встречает весну, участвуя в феерическом карнавале.

В роли протагонистки треугольника этой мелодрамы Тао (Чжао Тао), красавица, муза Цзя. Ей предстоит продемонстрировать громадный возрастной диапазон своей героини. Вот она в центре праздничных бдений, прославляющих страну в ожидании перемен. Это пролог. Обманчиво вдохновенный.

Молодую красавицу Тао любят бедный шахтер Лянцзы и бизнесмен Чжан, купивший шахту, тем самым разорив ее рабочих. (Эхо одной из новелл «Прикосновения греха».) Бедняк и богач прежде дружили, но теперь – из-за женщины и классового раздела – им никогда не сойтись.

Простодушие, с которым Цзя, тончайший режиссер, начинает этот фильм, обескураживает. Если «Прикосновение греха» некоторые критики близоруко осудили за переход режиссера в масскульт, за капитуляцию арт-позиции, то «И горы сдвигаются с места», проигнорированные в Канне, на подобное суждение как будто напрашиваются.

Между тем разведение персонажей в начале нулевых по разные стороны мира преуспеяния и романтических предпочтений есть свидетельство желания Цзя оголить «смену вех» в китайском социуме. Обсмеять его невольников, заложников – и, может быть, даже оплакать их *утопию свободы*.

Тао выбирает в мужья бизнесмена. Потасовка соперников напоминает дешевую мелодраму. Но Цзя человек смелый и к очевидной (или мнимой) банальности конфликта относится без предрассудков режиссеров-умников.

Чудесная Тао в роскошной машине, с собачкой. Жених обещает ей вечное восемнадцатилетие (героине по сюжету двадцать пять), подобающее почти возрасту собак, которые живут, если славно за ними ухаживать, лет пятнадцать.

Тао – продавщица в магазинчике электротоваров, которым владеет ее отец. Она воображает себя в белоснежном платье невесты, направляется к влюбленному шахтеру, чтобы передать приглашение на свою свадьбу. Но шахтер уезжает во Внутреннюю Монголию. Навсегда. И выкидывает ключи от своей лачуги.

«И горы сдвигаются с места»

В фильме «Платформа» несладкая жизнь шахтеров, вынужденных подписывать унизительные контракты, отвлекалась или отзывалась в таком, например, диалоге: «А на востоке что?» – «Внутренняя Монголия». – «А еще восточнее?» – «Внешняя Монголия». – «А дальше что? Море?»

Вдали от родины китайский шахтер опускается до работы хуже некуда. «А в это время» в Фэньяне, месте действия первой новеллы и родном городе Цзя, Тао в муках рожает мальчика, которого предприимчивый папаша называет Долларом.

Тут Цзя объявляет титром название фильма и открывает его вторую часть, обозначенную 2014 годом.

Бывший китайский шахтер с женой и ребенком заработал, изнуренный непосильными условиями труда, рак легких. Мигрант – он везде мигрант без больничной страховки. Бедняцкая семья возвращается в Фэньян. Молотком (ключи возможного счастья выброшены) Лянцзы сбивает замок – и попадает в прошлое. На операцию и химию денег нет. Жена умирающего решается действовать, а больному его знакомец предлагает поехать на заработки в Казахстан. Жена шахтера отправляется за деньгами к Тао, которая проживает в роскошном доме. Ее собачка рядом. Цзя, беззастенчиво следуя требованиям мелодрамы, приводит Тао к тому, кто ее любил и наверняка любит до сих пор. Тао дает кипу денег на лечение. Видит запыленное приглашение на свою свадьбу, сохраненное как архивный документ. Рассказывает, что Доллар учится в международной школе в Шанхае (с мужем она развелась), упреждает, что не сможет больше приходить. И отдает ключи, подобранные пятнадцать лет назад, от каморки, где теперь умирает влюбленный в нее пария.

Цзя невозмутимо соединяет фабульные нитки мелодрамы: отправляет Тао с отцом на день рождения его друга. В зале ожидания

«И горы сдвигаются с места»

на вокзале отец внезапно умирает. Тао посылает мужу смс, чтобы сын приехал на похороны деда. Мальчика сопровождает стюардесса. Плача, Тао обнимает отчужденного сына. Мелодрама набирает обороты. Но Цзя по поводу такого crescendo не беспокоится. Mammy (так зовет Доллар маму против ее воли) узнает, что отец купил дом в Мельбурне. Мальчик говорит с мамой по-английски. Мама готовит пельмени (дамплинги). Мама везет сына на медленном поезде, чтобы побыть с ним подольше. В зале ожидания на том же вокзале она засыпает ровно в той же позе, в какой умер во сне ее отец. А теперь, теряя сына, «умирает» она.

Цзя мягко, но неуклонно тянет зрителя в омут мелодраматических перипетий, чтобы – в обход зрительских ожиданий – вывернуть жанр наизнанку.

Взрослый Доллар в монтажной склейке появляется в Австралии – титр отмечает 2025 год. Третья часть фильма лишает персонажей и публику всяких иллюзий, которые могли бы разбавить горький, но несмертельный вкус и пульс (ритм) мелодрамы.

Мальчик с другими китайцами учит английский, признается на уроке, что матери у него нет. Отец со своими подельниками-китайцами говорит исключительно на родном языке, английский он так и не выучил. В Австралии не прижился. Зато без выпивки ему теперь не обойтись. Доллар – официант в китайском ресторане. В колледже учиться не хочет. Училка английского языка – китаянка, одиночка, давно эмигрантка, радости в Австралии тоже не нашла.

Доллар мечтает о свободе – переводит училка межеумочное состояние подростка, к которому прикипела не только по-матерински, но и по-женски, его депрессивному отцу. На столике в гостиной с «метафизическим» видом на океан – револьвер.

«И горы сдвигаются с места»

«Что он знает о свободе? В Австралии можно оружие иметь, а в Китае – нет», – раздражается отец. Стоп. Доехали. Цзя добирается до точки невозврата, к которой вел по дороге мелодраму с классовой «треуголкой». Наконец режиссер признает, что жажда свободы – в бизнесе, за пределами Китая, в возможности иметь оружие, чтобы отомстить или застрелиться, учиться в колледже, жениться на любимой etc. – ничего человеку из прошлого или из будущего не гарантирует. Победитель не получает ничего. Ни отец Доллара, ни Доллар, ни его австралийская училка-китаянка.

Доллар с ней на берегу океана. Так Цзя буквализирует метафору времени, вечности и пространства. Может быть, и беззаконную стихию свободы, которая равнодушна к представлениям о себе.

Не разрывая ткань рассказа, Цзя снимает встык Тао, постаревшую, на кухне: она готовит начинку для пельмешек. Старая собачка по-прежнему с ней. Они гуляют в непогоду, под хлопьями мокрого снега.

Изменилось все. И – ничего. Кроме самого хода времени. И, конечно, технологии. Разное время фильма Цзя с оператором Нелсоном Ю Ликваем снимают в разном изобразительном формате, соответствующем конкретной эпохе.

Свобода обращения с «народным» жанром мелодрамы – партизанская вылазка Цзя на чужую вроде бы территорию. Насилие, модернизация, приватизация, пауперизация, бессилие воодушевили режиссера на съемки «Прикосновения греха» и обозлили героев того фильма. Там проститутки в отеле для знатных иностранцев пели «Вперед, заре навстречу»; служащая сауны, которую чуть не изнасиловали отдыхающие, расквашивала их лица и тела ножичком, как летающим (из фильмов режиссеров «пятого поколения») кинжалом, а молодой парень, нашедший работу в «зоне свободного предпринимательства», кончал жизнь самоубийством.

Теперь Цзя в начале фильма, накануне новой эры, озвучивает «Горы» популярной песней Go West, вдохновляющей не забитых китайцев. Но снимает он свою мелодраму без иллюзий по поводу классовой участи бедных/богатых. И перемены их участи. Без иллюзий по поводу свободы и терпимости, традиционной для массы китайцев.

Всякая осознанная необходимость лишена в этом фильме каких бы то ни было чар, упований. Что же остается? Независимое от социальных условий, жанровых условностей движение времени, безразличного к тем, кто в нем беднеет, болеет, богатеет, взрослеет, стареет. Кто его в себе переживает в одиночку.

«Вот платформа, на которой я стою и жду поезда, идут годы, а я все стою на той же платформе» – слова песни из фильма «Платформа», отзывающиеся фантомным надеждам, но и реальным переменам персонажей последней картины Цзя.

В 1999-м, в Фэньяне, шел мальчик с алебардой, в толпе мелькала и Тао. В 2014-м мимо Лянцзы на монгольской улице проходил юноша с алебардой. В 2025-м на берегу океана Доллару видится дяденька с алебардой.

Реальность это или оптический обман? Знак отчуждения персонажей от собственной (маленькой и большой) истории? Визионерский укол неореалиста Цзя, склонного сдвигать свой взгляд на обычную реальность куда-то вбок или в сторону?

Кто этот юный и немолодой воин? К какой готовится битве? С кем идет сквозь время/пространства сражаться? Что он понимает под свободой? Бог его знает. ◆

Евгений Гусятинский

УТОПИЯ И ИГРА

FESTIVAL DE CANNES

«Лобстер»
The Lobster
Авторы сценария Йоргос Лантимос, Эфтимис Филиппоу
Режиссер Йоргос Лантимос
Оператор Тимиос Бакатакис
Художник Жаклин Абрахамс
В ролях: Леа Сейду, Колин Фаррелл, Рейчел Вайс, Джессика Барден, Бен Уишоу, Джон Си Рейли, Оливия Колман, Эшли Дженсен, Ариана Лабед, Майкл Смайли и другие
BFI Film Fund, Bord Scannan na hEireann, Irish Film Board, Canal+, Centre National du Cinéma et de L'image Animée (CNC), Ciné, Element Pictures, Eurimages, Faliro House Productions, Film4, Greek Film Center, Haut et Court, Institut Francais, L'Aide aux Cinemas du Monde, Lemming Film, Limp Films, Ministère des Affaires Étrangères, Nederlands Fonds voor de Film, Protagonist Films, Scarlet Films
Ирландия – Великобритания – Греция – Франция – Нидерланды
2015

Даже те, кто не видел фильмов Йоргоса Лантимоса, наслышаны о «новой греческой волне» и о том, что он автор с неким особым сдвигом. Чересчур демонстративные в «Клыке» и «Альпах», в «Лобстере» эти вывихи наконец-то перестали быть навязчивыми и приобрели органичность, прозрачность. Лантимос, как говорят в таких случаях, вырос.

«Лобстер» – первый англоязычный, глобалистский проект модного грека с интернациональным звездным составом – от Колина Фаррелла и Рейчел Вайс до Джона Си Рейли и Леа Сейду. Снятый за пределами Греции и без ссылок на какую-либо национальную специфику, в том числе языковую, которая вносила не последний вклад в «странность» его первых, греческих фильмов.

Формально «Лобстер» является антиутопией о постпосткапиталистическом будущем. Но и сам этот жанр Лантимос воспроизводит как недостижимую, художественно неуловимую условность. Эта дистанция – зазор между жанром и стилем – вносит неслыханную свободу в изначально жестко регламентированный канон утопии. «Лобстер» – паражанровая картина: с одной стороны, Лантимос ни разу не изменяет предельно условной интонации, с другой – трудно припомнить фильм, в котором бы при абсолютном следовании жанровым

правилам сохранялась такая, как в «Лобстере», непредсказуемость мысли и сюжетосложения. «Лобстер»

Действие картины происходит в мире, в котором человеку запрещено быть одному и не иметь партнера. Несчастные одиночки разного возраста – singles по убеждениям и обстоятельствам, но также недавние вдовы и вдовцы – ссылаются в специальный отель, где у них есть сорок пять дней на то, чтобы найти себе пару и вернуться «нормальным членом общества». Если же постоялец не справляется с этой задачей, то его не убивают, а превращают в какое-нибудь животное, причем выбор последнего гуманно оставляют за жертвой. Главный герой Дэвид (Колин Фаррелл) приезжает в отель с любимой собакой, в которую превратили его брата, а для себя выбирает лобстера – те якобы живут долго, да еще и в воде.

Этими исходными данными Лантимос жонглирует со свойственной ему сноровкой. «Отельная» часть фильма является чистым дивертисментом из гэгов разной степени легкости (что важно – не тяжести, как было в «Клыке»). Конек Лантимоса – убийственный абсурд при сохранении серьезной мины и неподвижности в лице, сочетающий остроту и пластичность, расчетливость и меланхолию. Местами это напоминает идеальную немую комическую – возведенный в степень идиотизм в мире, в котором невозможно (или запрещено) смеяться да и вообще как-то открыто реагировать на творящийся вокруг бред. Дабы стимулировать либидо у постояльцев, не желающих в массе своей быть в паре, мужчинам при помощи особого приборчика ограничивают

свободу рук, отлучая их от самоудовлетворения, а для дам устраивают угловатые шоу с людьми-марионетками, призванные доказать, что женщине с мужчиной всегда лучше и выгоднее, нежели без него.

Отель – изначально искусственное пространство, противоположность дома, эталонная «зона отчуждения». А еще – территория игры, где человек выпадает из себя привычного, становится (на время) другим, играет другого. Фильм Лантимоса «Кинетта» (2005) почти полностью разворачивался в пустом «антониониевском» отеле на пустынном греческом курорте – метафоре, предчувствии грядущего коллапса, который, однако, не потревожил, а, возможно, даже усилил образ этой искореженной земли как туристического центра, искусственной утопии, предлагающей условия для отчуждения от реальности даже во время шторма.

Герои «Кинетты», современные греки, чувствуют себя чужаками в своей стране – заброшенными туда туристами, которые упражняются в отчуждении и скуке при помощи имитирования других – разыгрывания некоего (кинематографического) сюжета в городской пустоте. В анемичном отеле и его окрестностях они инсценируют типичные жанровые сцены – смерти, соблазнения, преследования, изображают убийцу и жертву под руководством некоего режиссера, который таким образом тоже спасается от внешней и внутренней безжизненности. Но их декадентский спектакль, разыгранный посреди пустыни реальности (в буквальном смысле), закономерно заканчивается настоящей смертью, уже не отличимой от инсценировки. Так же и героиня «Альп» (2011), член секты, заменяющей людям их погибших родственников, чересчур вживается в роль умершего человека, восполняя нехватку собственной идентичности и одновременно теряя себя. Так игра нарушает собственные правила и границы, требуя гибели всерьез, а утопия, обеспечивая отчуждение от бесструктурной реальности, неизбежно становится тоталитарной.

Апатичный герой Фаррелла попадает в отель без надежды на возвращение обратно в человеческом виде. Как и всякий свидетель или даже как и всякий заведомо проигравший, он способен видеть, на чем основаны победы других. И тут Лантимос иллюзий не питает. Одни постояльцы усердно имитируют отношения, притворяются парой, разыгрывают спектакль любви с целью поскорее убраться с этой сцены и остаться людьми. Другие, закоренелые антиромантики и мизантропы, пытаются найти таких же, обмениваясь с ними не чувствами, а жестокой бесчувственностью. Ну а третьи кончают с собой – умирают как люди, отказываясь стать животными, которые, как известно, не способны на самоубийство.

Если в «Кинетте» и «Альпах» тоталитарная утопия, возводимая человеком для защиты от неупорядоченной реальности, снятой в парадокументальной манере, пробуравливала эту реальность изнутри и наталкивалась на ее сопротивление, то в «Лобстере» Лантимос преодолел зависимость от какого-либо мимесиса. Вернее, отстранил ее и сделал

«Лобстер»

предметом критического анализа: «Лобстер» – фильм о подражаниях, который сам уже избавлен от подражательной природы. Классический конфликт между естественным и искусственным, сырым и приготовленным, лежащий в основе предыдущих фильмов Лантимоса, перешел на следующий уровень.

В «Лобстере» априори нет ничего настоящего, а все подлинное является лишь иллюзией подлинности. Интрига здесь уже в столкновении одного подобия с другим подобием, одной имитации с другой имитацией, которые словно бы соревнуются в том, какая из них лучше, убедительнее, неприкосновеннее. Реальность – лишь жесточайший конкурс на лучшее притворство, чемпионат по мимикрии, и не случайно смерти – если верить постмодернизму, последнего пристанища подлинности и безусловности, – тут тоже нет. Она упразднена, вставлена в мимикрическую цепочку.

Чтобы продлить пребывание в отеле, то есть свою жизнь, постояльцы, не нашедшие партнера, идут в лес охотиться на обитающих там принципиальных одиночек. Чем больше их пристрелишь, тем больше дополнительных дней получишь. Фокус в том, что аутсайдеры и диссиденты из леса противостоят матримониальному диктату, но живут по таким же жестким карательным законам. Им, наоборот, запрещено вступать в близкие контакты, и основной конфликт «Лобстера» разворачивается на границе двух зеркальных утопий: герой Фаррелла сбегает из отеля, присоединяется к борьбе за одиночество, но влюбляется в ее активистку (Рейчел Вайс).

Как «Клык» и «Альпы», «Лобстер» – фильм о сообществах и сосуществовании людей друг с другом. В «Клыке» Лантимос подвергал безжалостной критике институт семьи, доводя до абсурда культ патриархальных устоев, а дом превращая в настоящую тюрьму. В «Альпах»

он выворачивал наизнанку корпоративные отношения, которые еще хуже и страшнее семейного террора: человек там уже лишен какой-либо защиты, ошибки не прощаются и его просто вышвыривают за борт, как только истекает срок его годности. В «Лобстере» Лантимос продолжает свои эксперименты над человеком, помещенном в закрытое комьюнити, и над комьюнити, которому всякий новичок неизбежно бросает вызов. Только теперь в его фокусе брак, любовь, союз двух индивидов, который он препарирует и испытывает на прочность с азартом и отстранением врача-лаборанта.

Отель и лес в «Лобстере» – два внешне противоположных мира, которые по сути одинаковы. Просто в одном запрещено и невозможно быть одному, а в другом запрещено и невозможно быть вместе. И там и там действуют одни и те же общественные «мягкие машины», которые настолько контролируют чувства – любви, одиночества и все прочие, – что в них уже не остается ничего человеческого, ничего личного. И там и там чувственность формализуется, утрачивает естественность и становится чисто искусственной функцией – в этом смысле формалистская «конструкторская» эстетика Лантимоса впервые напрямую работает на содержание его фильма.

В «Лобстере» Лантимос подтвердил, что он режиссер с концептуальным воображением, но теперь оно не только третирует искушенную и не очень публику эффектными кунштюками, как по большей части было в «Клыке» и «Альпах», но и наводит, провоцирует на неочевидные размышления. О технологиях и обществе будущего, контроле, новой (бес)чувственности, уже находящейся по ту сторону искренности и фальшивости, тоталитарных формулах и правилах любви-игры. Его антиутопия, разворачивающаяся в ближайшем будущем, напоминает о романах Уэльбека, также чуткого к тому, как сегодня происходит синтез социума, новых технологий и основных инстинктов. И у Уэльбека, и у Лантимоса современность предстает как предельно стерильный мир, в котором насилие уже является безболезненным, невидимым и даже изысканно гуманным, а потребление, комфорт и уровень жизни прямо пропорциональны степени отчуждения – от другого и от самого себя. И действительно, единственное, что остается везде и всюду несвободному человеку, – это стать животным. Тем же лобстером или вечным уэльбековским псом. ◆

Елена Плахова

КОГДА ЯВНОЕ БЫЛО ТАЙНЫМ

FESTIVAL DE CANNES

«Кэрол»
Carol
По роману Патриции Хайсмит
Автор сценария Филлис Наджи
Режиссер Тодд Хейнс
Оператор Эдвард Лахман
Художники Джуди Бекер, Джесси Розенталь
Художник по костюмам Сэнди Пауэлл
Композитор Картер Бёруэлл
В ролях: Кейт Бланшетт, Руни Мара, Кайл Чандлер, Сара Полсон, Джон Магаро, Джейк Лэси, Кэрри Браунштейн, Кори Майкл Смит, Жиэдре Бонд, Белла Гарсиа и другие
Film4, Killer Films, Number 9 Films при участии Dirty Films
Великобритания – США
2015

В 1952 году в разгаре была «холодная война», в США свирепствовала «охота на ведьм», с легкой руки сенатора Маккарти подвергались зачистке все жизненно важные структуры – от Госдепа до Голливуда – на предмет антиамериканской деятельности. В списках нежелательных лиц помимо скрытых коммунистов и тайных агентов СССР были гомосексуалы.

Патриция Хайсмит, успешная молодая писательница, чей первый роман «Незнакомцы в поезде» был экранизирован самим Хичкоком, написала второй. Он был отвергнут издателем и напечатан в том самом 1952 году полукустарным образом под названием «Цена соли» и под псевдонимом Клер Морган. «То было время, когда гей-бары располагались в темных углах Манхэттена, а люди, желавшие их посетить, выходили из метро на остановку раньше или позже, чтобы не вызвать подозрения», – писала Хайсмит в послесловии к новому изданию романа, который появился сорок лет спустя под названием «Кэрол» и под настоящим именем автора. Хотя лесбийские сюжеты не однажды вторгались в личную жизнь Хайсмит, эта тема лишь раз, на заре карьеры, открыто проявилась в ее литературном творчестве.

Как это ни удивительно для эпохи мракобесия и инквизиции, в 1953-м «Цена соли» была издана еще

«Кэрол»

раз миллионным тиражом и признана классикой лесбийской литературы, а Клер Морган стала получать письма от поклонниц – в каждом письме говорилось: «Это история обо мне». Однако сама писательница не спешила утверждать подобного о себе: по некоторым сведениям, она боялась расстроить свою бабушку, которая ее растила. Все же в какой-то момент Хайсмит призналась, что, хоть эта история и «соскочила с кончика пера, явившись словно из ниоткуда», у нее, однако, был источник вдохновения. В юности Патриция подрабатывала на Рождество продавщицей в молле и встретила там блондинку в меховом манто, которая купила куклу для своей дочери. Продавщица села в автобус и поехала в Нью-Джерси по адресу, который остался на чеке, и ходила возле дома заинтриговавшей ее клиентки. Это практически завязка «Кэрол», а кульминационная ее часть коррелируется с другой историей 1940-х годов, когда Хайсмит пережила роман с известной светской дамой, которую в процессе развода с мужем лишили материнских прав.

Было бы странно, если бы «Кэрол» взялся экранизировать кто-то другой, а не Тодд Хейнс. Он автор близкой по теме и атмосфере ретромелодрамы «Вдали от рая», где сюжет «Кэрол» как бы перевернут: там

семья рушится из-за гомосексуальной измены мужа. И в том фильме чрезвычайно важен ядовитый контекст эпохи: в 1957-м едва ли не большим грехом, чем однополая любовь, считалась связь с чернокожим, а именно это позволила себе оскорбленная супруга. Впрочем, в обоих случаях Хейнс не формулирует политическое высказывание; в отличие от «Горбатой горы» и «Жизни Адель», его стилизованные фильмы не погружены ни в социологию, ни даже в саму бурную стихию чувства. Если «Кэрол» и песнь запретной любви, то начисто лишенная пафоса и сентиментальности, эпатажа и надрыва. С другой стороны, даже несмотря на достаточно откровенную эротическую сцену, фильм ни в малейшей степени не кажется физиологичным: он весь построен на психологическом саспенсе с налетом нуара – то есть на том, на чем зиждется литературный прием Патриции Хайсмит.

Хейнс добавляет к этому главный ингредиент – чисто кинематографический, можно сказать, синефильский. Собственно, нуар, хоть и появился сначала в литературе, давно и прочно ассоциируется с кинематографом, причем той самой эпохи – рубежа 40–50-х. Не случайно продавщица Терез в фильме киноманка и фотограф-любитель; в одной из первых сцен мы видим ее на просмотре «Бульвара Сансет», классического нуара, к тому же посвященного миру кино. Терез играет Руни Мара, коротковолосая брюнетка, в отдаленном приближении стилизованная под Одри Хепбёрн. А пленившую ее воображение Кэрол – Кейт Бланшетт, роковая блондинка, своего рода реинкарнация Марлен Дитрих и Риты Хейуорт, одна из редких современных актрис, обладающих качеством киногении.

Тодд Хейнс – лучший сегодня стилист мирового кино. Он и работает с лучшими: для воссоздания атмосферы Нью-Йорка начала 1950-х годов режиссер привлек таких выдающихся мастеров, как оскароносная художница Сэнди Пауэлл, автор костюмов к фильмам Джармена и Скорсезе. Великолепен саундтрек, построенный на мелодиях эпохи и дополненный композитором Картером Бёруэллом. Работа по конструированию визуальной и звуковой среды в «Кэрол» настолько скрупулезна и при этом вдохновенна, что может служить предметом отдельного исследования. Здесь же важно сказать о том, почему эта работа звучит так остросовременно.

В послевоенные годы лишь зарождалось массовое общество потребления, таблоиды еще не донесли до каждого соблазны «сладкой жизни», а социальные и половые роли играли всерьез, переходить границы отваживались только сильные пассионарные личности. Терез в нелепом рождественском колпаке за прилавком и Кэрол, манхэттенская Венера в мехах, находятся на столь разных ступенях социальной лестницы, что сблизить их может только чувственное влечение. С другой стороны, Кэрол бесправна в своей золотой клетке, будучи в полной зависимости от мужа, Терез же куда свободнее и позволяет себе держать на коротком поводке молодого ухажера, чья голова забита мачистскими стереотипами.

Послевоенный мир с далекой временно́й дистанции видится режиссеру не совсем таким, каким его воспринимала свидетельница и современница Патриция Хайсмит. Она сформировалась в атмосфере острой конкуренции и чувственного реванша, отравленной страсти и убийственной мести – всего того, что стало центральной темой цикла о мистере Рипли, но что можно в зародыше увидеть и в романе «Цена соли». Хейнса мало волнует этот аспект сюжета, чреватого предательством и жестокостью, но чудом приведенного писательницей к счастливой развязке. Режиссер принимает этот ход, но включает в мелодию ностальгический обертон. Он смотрит в прошлое, где чувства подавлялись в угоду условностям, порывы отступали перед традициями и здравым смыслом, – и, как ни странно, испытывает по этому патриархальному прошлому тоску. Разумеется, эстетического свойства.

Почему? Своеобразный ответ на этот вопрос дал мини-скандал, разыгравшийся в процессе рекламной кампании «Кэрол»: его героиней стала Кейт Бланшетт. В интервью газете Variety накануне Каннского фестиваля актрису спросили, является ли эта роль ее первым поворотом к лесбийской теме. Прозвучал контрвопрос: «В кино или в реальной жизни?» Журналист ухватился за такую редкую возможность и стал настаивать на последнем, интересуясь, имела ли Бланшетт отношения с женщинами. «Да, и неоднократно», – заявила звезда. Позднее, однако, когда пошел шум, Бланшетт, мать четверых детей, опровергла это интервью, заявив, что ее слова исказили или неправильно поняли. Да, она имела много разных отношений с женщинами, но среди них не было сексуальных.

Сегодня, когда в половине мира легализованы гей-браки и общество достигло наивысшего уровня терпимости, тем не менее обсуждение самой возможности такого рода опыта, особенно у публичных фигур, по-прежнему носит скандальный характер. Бланшетт говорит: «Мы живем в глубоко консервативное время. Подлинная свобода наступит тогда, когда на этом вообще не будет ставиться акцент. Это интимное дело и таким должно остаться».

Героини «Кэрол» проживают свою частную жизнь, никому ничего не стремясь доказать, и, хотя они опутаны многочисленными табу и предрассудками, не ставят себя в позицию жертв. Именно эта интимность, замкнутость в микромире индивидуальных чувств, полном драматического напряжения и отчужденном от мира внешнего, сообщает фильму Хейнса то благородство и очарование, которых фатально не хватает лишенной всяких тайн эмансипированной современности. ◆

Лариса Малюкова

ВЗГЛЯД ИЗ НЕБЫТИЯ

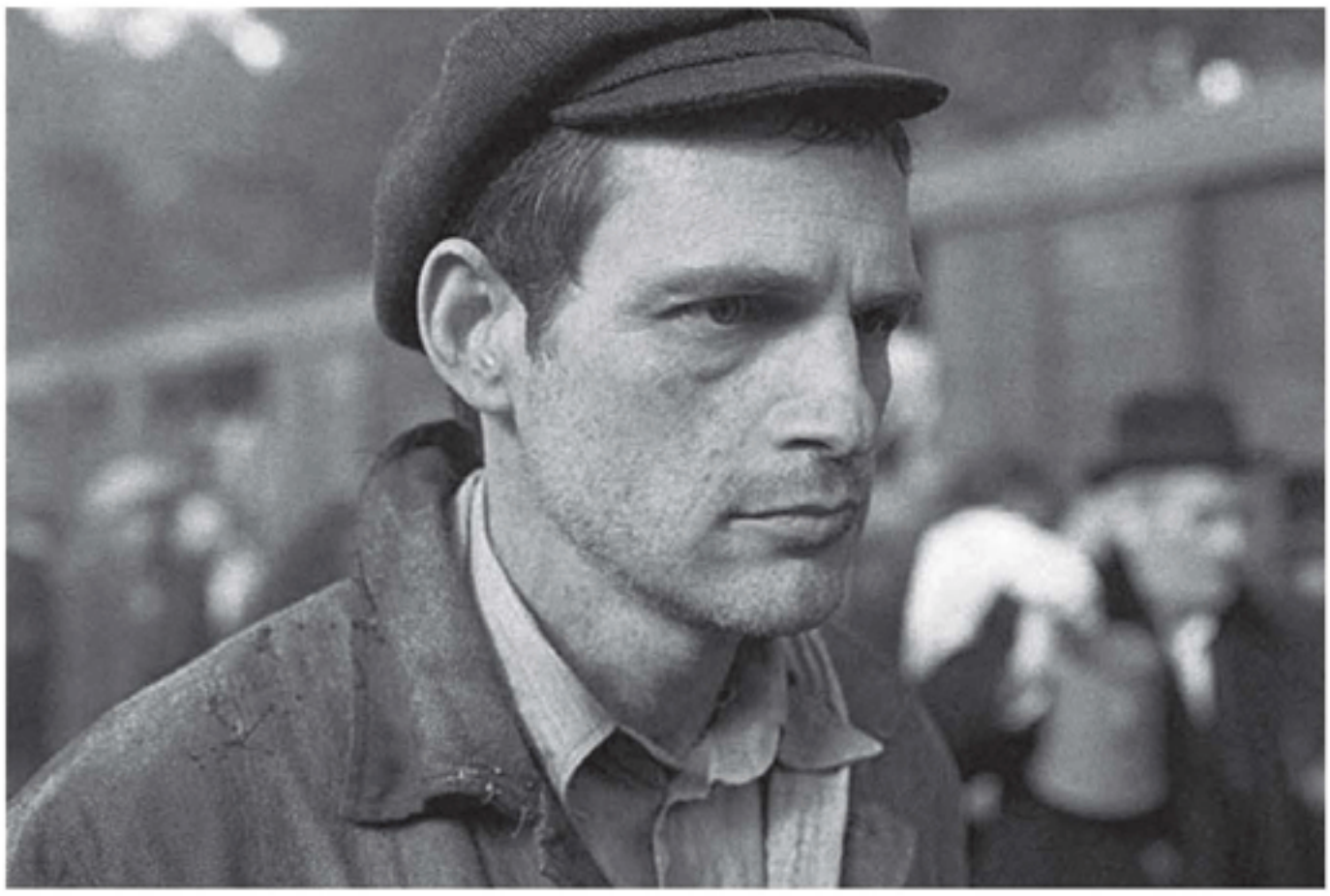
FESTIVAL DE CANNES

«Сын Саула»
Saul fia
Авторы сценария Ласло Немеш, Клара Ройер
Режиссер Ласло Немеш
Оператор Матьяш Эрдей
Композитор Ласло Мелиш
Художники Ласло Райк, Хедвиг Кирай
В ролях: Геза Рёриг, Левенте Молнар, Урс Рехн, Менди Кэхэн, Тодд Шармон, Эстер Чепан, Камиль Добровольски, Бьорн Фрайберг, Аттила Фриц, Кристиан Хартинг и другие
Hungarian Film Fund, Laokoon Film Arts, Laokoon Filmgroup
Венгрия
2015

Гран-при венгерскому фильму о Холокосте был предсказуем (недаром же критики Screen и Le film francais единодушно возвели дебют Ласло Немеша на первую строку рейтинга). Столь же ожидаемо во множестве обнаружились и оппоненты картины, которые сочли, что награда «нашла героя» исключительно по причине значимости мемориальной темы. Однако случай «Сына Саула» – особенный, требующий пристального рассмотрения. Уверена: в мировой кинохолокостиане эта картина станет важной вехой.

Вне всякого сомнения, история перекликается со знаменитым романом «Благоволительницы» Джонатана Литтелла, написанным от лица эсэсовского офицера Максимилиана Ауэ, одного из исполнителей и воплотителей сценария «окончательного решения еврейского вопроса». Но в невыносимом для зрителя фильме Немеша еще меньше просвета. Здесь действие разворачивается натурально в преисподней. И, в отличие от дантовского ада, за «грешниками», за печами и газовыми камерами присматривают не бесы и черти, а «свои» – пленные, обреченные через пару месяцев стать топливом для той же печи.

Герой фильма – венгерский еврей Саул Аусландер, член зондеркоманды. Харон, ведущий соплеменников



«Сын Саула»

от поезда в газовую камеру. В одном из трупов он вроде бы разглядывает своего сына. С этого момента траектория его судьбы строго подчинена безрассудной идее: похоронить мальчика согласно еврейским обычаям. С одержимой настойчивостью он ищет в аду раввина, способного прочитать кадиш, предать тело земле, сделав мальчику посмертный подарок – надлежащее поминовение. Осуществление идеи религиозного обряда – как билета в рай, молитвы в сердце тьмы, у порога печи, слизывающей тела евреев, – не просто смертельный риск, вся эта операция за пределами возможного. Впрочем, как и все существование зондеркоманды, своей кипучей деятельностью лишь откладывающей проторенный «путь в печь».

Просматривается внутренняя близость между «Сыном Саула» и «Шоа» Клода Ланцмана. Ведь невыносимость бытия «работников крематория» Освенцима с кровавыми крестами на одежде – в монотонной повседневности, обыденности их труда. Здесь своя иерархия, свои товарно-денежные отношения (за счет утаенных ценностей и купюр). Поначалу броуновское движение в аду кажется хаотичным, но постепенно понимаешь жесткий неизменяемый внутренний распорядок «фабрики». Зондеркоманда принимает «товар», сопровождает его в раздевалку под подбадривающие окрики «суп стынет!». Прибывших с поезда деловито-быстро раздевают и строем отправляют в громадные «душевые» (газовые камеры). Затем разбирают и сортируют вещи сожженных – одежду, документы, драгоценности, сбережения. Грузят на тележки тела, везут их на утилизацию… Разгребают горы пепла и развеивают его над рекой… Режиссер сдвигает оптику со зверств на механику убийства – отлаженную «заводскую» технологию массового истребления людей. Абсурдность, неаргументированность казни подана как производственная драма (в данном случае точнее написать

«трагедия»). Ланцман рассказал подробно об этом отлаженном, как часы, круговороте смерти в природе фашизма. У преступления века не должно быть следов и свидетелей.

Эта тема – стирание следов – одна из главных для Ланцмана, ясно прописана в картине Немеша. Немецкая скрупулезность выразительно проявилась в сохранении главной преступной тайны XX века, что и возбуждает регулярные приступы мракобесов, вопящих: «Холокост» – сильное преувеличение «сами знаете кого». Ласло Немеш, как и Ланцман, в работе над фильмом использовал дневниковые записки случайно выживших «тружеников фабрики смерти» и чудом спасшихся жертв, редкие сохранившиеся архивные документы. За художественным вымыслом фильма – тень фактов (авторы рассказывали, что в воспоминаниях выживших членов зондеркоманд они не изменили ни слова).

Немеш дает герою имя Савла – легендарного основателя Израильского царства. Не перенеся гибели сыновей, убитых в битве с филистимлянами, царь совершил самурайский поступок: бросился на собственный меч. Библейское имя обозначает мятущуюся душу, ставшую неугодной Богу. Но сам Немеш отцовство Саула ставит под сомнение. Вопрос «был ли мальчик» повисает в воздухе. Товарищи по зондеркоманде убеждены, что у Саула и не было никакого сына. И тогда траурный обряд – возможность искупления смертных грехов? Подобно Антигоне, работник зондеркоманды, винтик в отлаженной машине истребления евреев, отстаивает последнее право: похоронить как должно родного человека. Последнее право ощутить себя человеком – если не на физическом, то на моральном уровне. Навязчивое стремление предать земле мальчика втягивает Саула в конфликт с вчерашними соратниками – заключенными, замыслившими мятеж. Между гипотетической вожделенной свободой и моральным жестом – выкупить захоронение своему (или чужому) ребенку, – пусть ценой собственной жизни, он выбирает жест. К тому же Саул отдает свое пальто со знаком зондеркоманды раввину. Без этого спасительного «плаща убийцы» он беззащитен: возникает зловещий маскарад или ирония судьбы – отныне знак смерти несет на спине раввин.

Главную и в сущности единственную роль играет поэт, философ, актер Геза Рёриг (между прочим, автор нескольких эссе о Холокосте). Немешу нужен был не просто хороший артист, но исполнитель с лицом, на котором судьба оставила драматический след, способный вжиться в невыносимость «предлагаемых обстоятельств». Саул в прямом смысле слова – центр мрачной, полувыцветшей фрески Немеша.

Человеческая фигура медленно проступает сквозь промокший скудный пейзаж. Саул на протяжении всего фильма будет «проявляться», «укрупняться» из толпы таких же обреченных: камера будет следить за ним чуть ли не безостановочно.

Происходящее вокруг него, на заднем плане – вся жуткая рутина лагерных «будней» – дается в расфокусе. Но периодически камера цепляется за детали, за лица – на них останавливается взгляд Саула.

В поле зрения урывками попадают смутные очертания груды голых тел на залитом кровью каменном полу, чьи-то руки отскребают со стен лохмотья плоти, чьи-то спины идущих строем на работу, чьи-то безумные глаза, чей-то жующий рот… Клубятся какие-то толпы у берега реки. Над водной гладью туманом стелется пепел… Вот-вот пробьется рассвет следующего адского дня. По некоторым признакам понимаем, что в лагере назревает бунт. Бунт обреченных. Кажется, режиссер сознательно отказывается от занимательности, связности вымысла, силясь погрузиться в суть события. И в этой интенции он верен традиции документалистов 20-х, в частности Дзиги Вертова. Когда художник называл себя просто «фиксатором реальности». И, по точному замечанию Михаила Ямпольского, «в этом жесте радикального самоуничижения проявлялось его человеческое величие».

Возникает эффект присутствия, ощущение хроникальности – словно смотрим документальный репортаж из преисподней. Репортаж, «снятый» глазами главного героя. Это его точка зрения, его выбор, его сосредоточенность, зацикленность на одной идее. Отчасти подчиненность всей архитектоники фильма этому приему объясняет и некоторый схематизм действия.

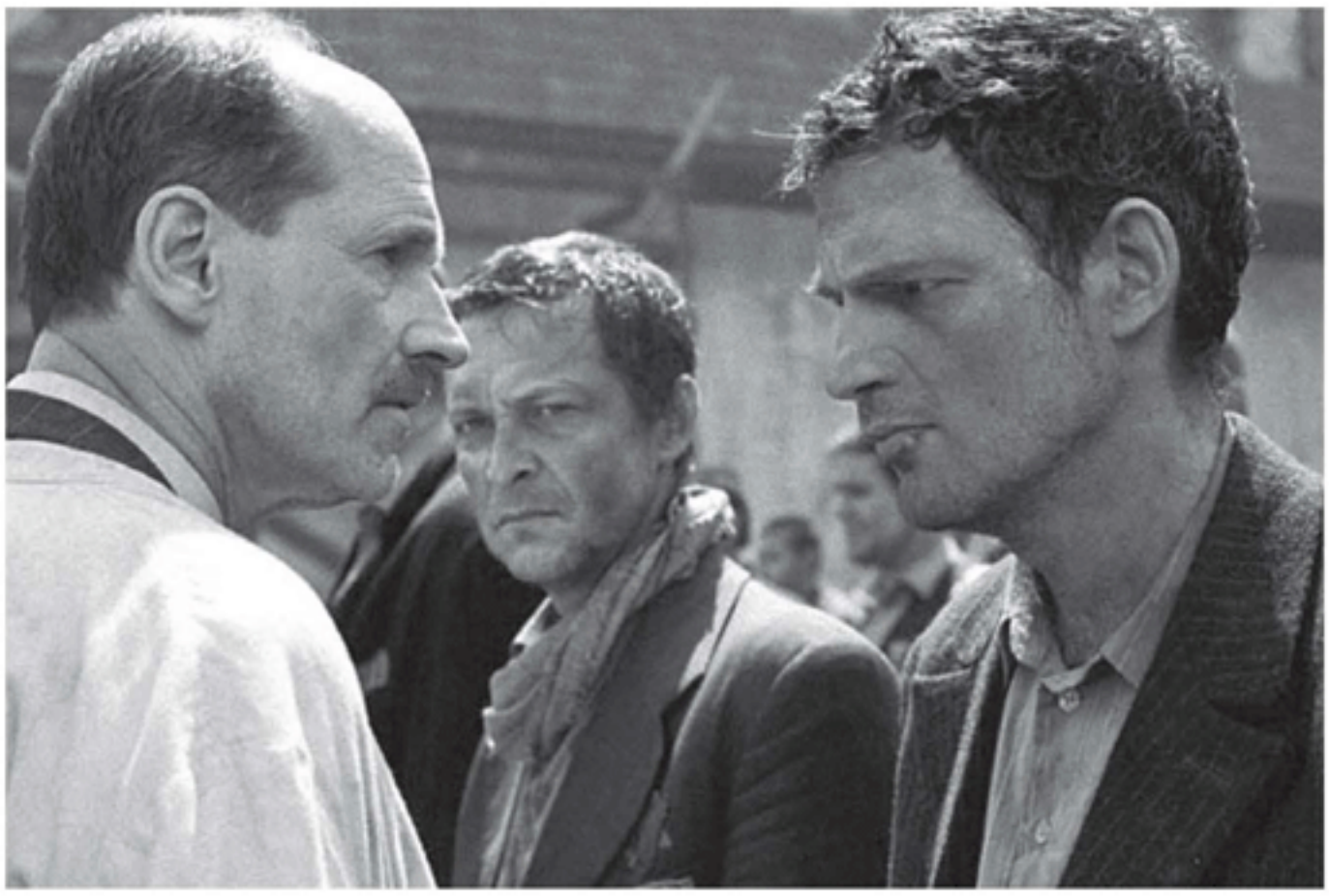
Фрагментарность экранной «нежизни» из приема превращается в метафору треснувшего по швам мира. Персонажи на миг выступают из тьмы (доктор, начальник зондеркоманды, веселый офицер гестапо) и там же пропадают бесследно. По большому счету, и про самого Саула мы толком ничего не узнаем. Автору, кажется, это и не важно. Он один из миллионов. Но он – трагический герой: под прицелом смерти совершает невыносимое усилие – не расчеловечиться.

Камера мобильна, как и беспорядочно движущийся Саул, но порой и она – словно от ужаса – застывает на мгновение… И тогда Немеш дает безжалостный крупный план его практически безучастного лица. С выжженной болью эмоцией. Немеш и сам демонстрирует отказ от выражения открытых чувств – все спрятано внутрь либо перенесено за кадр.

Субъективность взгляда отличает фильм Немеша от прочих, в том числе знаменитых, картин о Холокосте. Это взгляд изнутри. Взгляд жертвы. По сути, взгляд из небытия. Субъективная камера сужает и концентрирует внимание зрителя.

Ощущение клаустрофобии усиливается и доведенным до монохрома цветом, и подчеркнутой графикой теней, и отсутствием глубины кадра. В минималистском выразительном стиле дебютанта, отличающемся новизной и авторской отвагой, тем не менее угадываются и суровый лаконизм Белы Тарра (Немеш был ассистентом на последних картинах венгерского киномага), и жесткая бескомпромиссность Климова в «Иди и смотри».

Не из сострадания к зрителю камера Матьяша Эрдея останавливается у врат смерти. Пока зондеркоманда всего лишь снимает вещи с вешалок, складирует обувь, сумки – звук доигрывает то, что осталось



«Сын Саула»

за кадром: медленно затихающие удары в наглухо закрытые двери камеры, крики, приглушенный плач, выстрелы. Звук просачивается, заполняя безобидное изображение невидимым газом ужаса и муки погибающих – прямо сейчас. Почти квадратный формат кадра 4:3, не оставляющий места периферии, усиливает это ощущение душности, клаустрофобности.

Контрапункт звука и изображения для Немеша первостепенен. Звук сообщает кадру иную содержательную мелодию, окрашивает иной эмоцией. Вся звуковая партитура не фон – своеобразная оркестровка накаляет необъяснимым напряжением внутрилагерное бытие: гул, лающие крики очередной облавы, шум моторов, обрывочные фразы на разных языках, лязг, автоматные очереди. У диалогов нет начала и нет логических завершений. Это неостановимый поток, в который нас втягивают и оставляют наедине с запахом грязных тел и сладковатым мерзким духом невыветривающегося газа.

Спилберг лишь приоткрыл врата ада Освенцима, «Сын Саула» прописан в этом аду, за запретным порогом. Спилберг, думая о миллионах зрителей, дал тьме оппозицию, явственную смысловую, нравственную, эмоциональную альтернативу – героя с обостренным чувством сочувствия и совести. Для Немеша попытка осветить тьму светом человечности обречена с самого начала, хотя и Саул делает невозможное усилие остаться человеком.

Мрачная непреклонность этой картины в отсутствии какого бы то ни было желания «увлечь», «зажечь» или даже напугать зрителя. Но саспенс нагнетается медленно, методично, неукротимо, беспощадно, как сам молох неотменимого убийства. В отличие от хрестоматийного «Списка Шиндлера», «Сын Саула» не акцентирует внимание зрителя на самой истории (в частности, рассказ об организации мятежа

и бессмысленного побега дан пунктирно и по сути служит рамой для сквозного «похоронного сюжета»).

Для режиссера на первом плане «обстоятельства места»: монотонное выживание в тотальной жути. Живые здесь практически неотличимы от убитых. У временно живых – мертвые, словно парализованные лица, движения механистичны. Они сами превратились в инструменты убийства. Не уступая этому превращению, Саул хватается за соломинку навязчивой безумной идеи. Хоронить близких – долг живых, личное «доказательство жизни». Среди очевидных источников фильма Немеша – труды Виктора Франкла, и прежде всего «Из лагеря смерти к экзистенциализму». Франкл, один из основателей экзистенциальной терапии, – сам жертва Холокоста. Как и Немеш, он обнаружил, что поиск смысла (одна из работ Франкла так и называется «Человек в поисках смысла») и есть главный стимул, единственный способ выживания в самых невыносимых, трагических обстоятельствах. И ведь не случайно Немеш называет свой фильм не «Саул», а «Сын Саула», ставя в центр повествования гипотетическую идею, которая дает возможность жить и действовать.

Лишь в финале автор позволит себе сгустить сюжет до символа. Бежавших лагерников, прячущихся в лесном сарае, рассматривает ангельского вида мальчик. Саулу видится в нем избавление – телесное и духовное. Знак небес, привет от реального или привидевшегося ему сына. Но малыш оказывается предвестником смерти… Круг замкнулся. И в этом перекличка картины с любимым Немешом фильмом «Иди и смотри», где мальчик от невыносимого груза боли и страданий превратится в маленького старика. Но не сможет стать ангелом смерти – не выстрелит в фото юного Гитлера.

Этим скорбным реквиемом Канн и отметил семидесятилетие Победы. Без салютов, победных реляций, парадной героики.

Отважившиеся снимать кино о Холокосте сталкиваются с трудноразрешимой задачей – совместить условность искусства, придуманную конструкцию с безусловностью непостижимого абсурда, с ужасом, охватывающим при соприкосновении с этой темой. Именно отсутствие баланса условного и безусловного порождает обилие честных, желающих напомнить/воспитать, но безвкусных кинолент (о спекулятивных опусах и говорить нечего).

Большей удачи добиваются авторы, рассказывающие локальные современные истории, в которых геноцид евреев, многовековой груз страданий – лакмус, индикатор, которым поверяются судьба и поступки современного героя, а шире – нравственный потенциал общества. Так устроены получившая «Оскар» «Ида» Павла Павликовского или вызвавшие в Польше бурную дискуссию «Колоски» Владислава Пасиковского, затронувшие тему сегодняшнего антисемитизма.

Ласло Немеш опирается на опыт своей семьи: «Меня с детства преследовало ощущение потери, попытка увидеть-почувствовать людей, которые канули в черной дыре прошлого». Множество фильмов

о Холокосте, которые ему довелось посмотреть, оставляли в нем лишь чувство разочарования. И тогда пришла идея «показать лагерь смерти на уровне глаз одного человека, отсканировать его на очень узком поле восприятия».

Вряд ли случаен повышенный интерес к еврейской теме, выявленный Канном-2015: помимо «Сына Саула» «Повесть о любви и тьме», снятая Натали Портман по одноименному автобиографическому произведению Амоса Оза, а также «Эми», документальный фильм о ближнем круге и трагическом уходе Эми Уайнхаус. Да и о «Сыне Саула» в этом году услышим еще не однажды: фильм будет представлять Венгрию на оскаровском марафоне, на премии Европейской киноакадемии. И, судя по всему, ему обеспечен успех. Прежде всего как актуальному (во всех отношениях) высказыванию. Антисемитизм вновь первополосен и злободневен. Получая награду, режиссер заметил: «Наш континент по-прежнему преследует эта сокрушительная тема…»

В контексте сегодняшнего дня, в частности резни в Charlie Hebdo, в ходе которой случайный кошерный супермаркет был атакован исламистским боевиком, история Немеша, связанная с его личной генетической памятью, оказывается не столько реквиемом по канувшему в Лету ужасу, но «видением нового кошмара». Помнится, всего десять лет назад на «Оскар» номинировался «Рай сейчас» (или «Рай сегодня») Хани Абу-Ассада, против которого собирали петиции за подстрекательство к террору. Фильм Немеша следовало бы назвать «Ад сейчас». И это ощущение близости липкого неуправляемого мракобесия придает значимость не лишенному недостатков, но предельно честному и безусловно художественному высказыванию венгерского режиссера о том, как сохранить разум и сердце – внутри нескончаемого водоворота помешательства. ◆

Марина Дроздова

ХРАП ЗЕМЛИ

FESTIVAL DE CANNES

«Кладбище блеска»
Rak ti Khon Kaen
Автор сценария, режиссер
Апхичатпхонг Вирасетакун
Оператор Диего Гарсиа
Художник Акекарат Хомлаор
В ролях: Банлоп Ломнюй, Дженджира Понгпхас Виднер, Джаринпхаттра Руеанграм и другие
Kick the Machine, Tordenfilm AS
Великобритания – Франция – Германия – Малайзия – Таиланд
2015

Редкий кинокритик доберется до середины фильма Апхичатпхонга Вирасетакуна «Кладбище блеска». Но воздастся тому, чья плещущаяся в дремоте фантазия будет задействована – в качестве наручников; и выбраться из зала не удастся. «Мир жесток, а я снимаю фильмы как экранизации своих снов – тщательно конспектирую сновидения и потом выуживаю оттуда драматургические ходы», – сообщил тайский режиссер журналистам в Канне. Понятное дело, сон – семиотическое окно, и Лотман писал про «опыт «мерцания» между первым и третьим лицом», и Цицерон про «бессмертных духов, во множестве обитающих в воздухе» – несть числа чарующим цитатам. Но ведь кинополотна Вирасетакуна (такие байковые полотна, уютный приют нежным кошмарам) – не сон, а образец кристального наивизма. Который переходит в сферу высокого искусства благодаря слепящим (холодным лунным светом) вспышкам волшебной конгруэнтности некоему канону стиля – с подразумеваемыми идеальными художественными пропорциями. И оттого сонный лепет становится, душевно выражаясь, музыкой сфер.

После премьеры в Канне новому опусу режиссера давали самые разные определения. Самое симпатичное, на мой взгляд, – «психогеографическое эссе». Хотя и «геохореографическое эссе» тоже бы подошло. Разгадывая

ребусы реалистического на вид репортажа о жизни тайской деревушки, про происходящее на экране можно сказать следующее: местная клиника заполнена пациентами-солдатами, которые копали котлован для некоего строительства по правительственному проекту и заболели нарколепсией – сонной болезнью. Молодая сестра милосердия – во-

«Кладбище блеска»

лонтер-медиум, и она дает понять, что в сон юных военных отправили древние короли, чье кладбище потревожено раскопками; также она пересказывает родственникам блуждающие мысли спящих. Каким-то образом мы постепенно осознаем, что там, под слоями земли и времен, рыцари продолжают вести бои. И именно невидимый археологический милитаристский смрад становится ядом, провоцирующим сон современных военных. Другая медсестра особое внимание оказывает пациенту, который будто бы ближе других к пробуждению. И действительно, на некоторое время он просыпается – материализуясь в самом себе. То есть все-таки оставаясь привидением, что каким-то сакральным образом становится зрителям понятно – благодаря таинственной меланхолии визуальной пластики.

«Опыт «мерцания» между первым и третьим лицом» (по Лотману) магическим образом присутствует в повествовании на экране – естественно, без спецэффектов, а лишь с фирменным эффектом Вирасетакуна: подверженные влиянию начинают верить в любые выходки его национального сомнамбулического мистицизма. Так, блистательным эпизодом считают поклонники «вирасетакуновщины» появление – как ни в чем не бывало – по ходу сюжета двух лаосских принцесс, похороненных столетия назад и явившихся вдруг из барельефа древнего храма (храм, конечно, остается далеко за кадром). Принцессами оказываются две дамочки, нечаянно подсевшие за дощатый стол к героине-медсестре, чтобы включиться в разговор про вязаные носки. Так же – с присущим режиссеру тонким юмором, едва,

впрочем, ощутимым: пудра иронии, пыльца сарказма – представлены мелодрамо-матримониальные отношения между одной из медсестер и ее американским супругом. Последний, как и мы, зрители, заворожен местной жизнью во сне, переплетением лживых сновидений и правдивых, подобных тропинкам в выгоревших пыльноватых джунглях. Вывернутых наизнанку – как те носки: а швов-то и узелков в изнанке тоже нет… Мистика!

Вирасетакун никогда не ставит своей целью очаровать зрителей красотами края. Деревенька, автобусная остановка, клиника, публичный парк – все дремлет в провинциальной пыли, дезабилье декора, в скуке бессмысленного социума. Но естественным образом мы, заинтересованные зрители, понимаем, что в мире существует некая буферная зона. И это, собственно, не атрибутированные сны. И в ней, собственно, задерживается История – перед тем, как кануть в вечность. А цикады, аккомпанирующие действию, суть отголоски тихого храпа мира. А в больничной палате есть конструкция из ночников – неоновых лампочек. Кстати, отчасти отсыл к угрожающим неоновым вывескам в нуар-фильмах. Их хладнокровный свет то ли контролирует спящих пациентов, то ли повелевает ими. И не без жеманства деревенская медиумша рассказывает, что ее вербовали в ЦРУ, а она не согласилась. Да кто ж ей поверит…

Так описывать причуды и чудеса Вирасетакуна можно бесконечно. Тем более что для русского языкового сознания в написании фамилии режиссера (Weerasethakul) внятная коннотация с «веером» – и с легким смешком раскрываются его перепонки… и на каждой хрупкой лопасти мерцает… В общем, вяло текущая набоковщина. Очень разделяю мнение тех, кто видит и социополитические мотивы в фильме, как, впрочем, и во всем творчестве режиссера. И символика солдата-сомнамбулы – как национальная невозможность пробудиться от гипноза насилия. И крайние формы пацифизма и антимилитаризма – армия последовательно пополняет ряды спящих, и ничто не может остановить эпидемию. Тут вспоминается эпизод из «Баудолино» Умберто Эко, в котором боевой дух бравых ихтиоподов всегда уступал их же обычаю вздремнуть в полдень – и на поле боя в разгар сражений ихтиоподы не смогли устоять перед пагубной привычкой… А критикессочка из нью-йоркской Village Voice назвала фильм «ромашковым чаем каннской программы». В том смысле, что «гуд найт, бэби» всем силам неврастении на Земле. Тоже вариант художественного сопереживания.

Нельзя не сказать о том, что опус Вирасетакуна оказывает оздоравливающее и освежающее воздействие на умы, не охваченные скукой в деле поиска новых артвпечатлений. Как всякое продуманное, внятное произведение современного искусства с оригинальной и неклассической системой гравитации (смыслов), соотношений «знак – содержание», «объект – атмосфера» и тому подобное. Именно поэтому наш любимый «Веер» востребован европейской кинообщественностью. И тут как раз чуда нет. ◆

Игорь Сукманов

ПЕСНЬ О «БУРЕВЕСТНИКЕ»

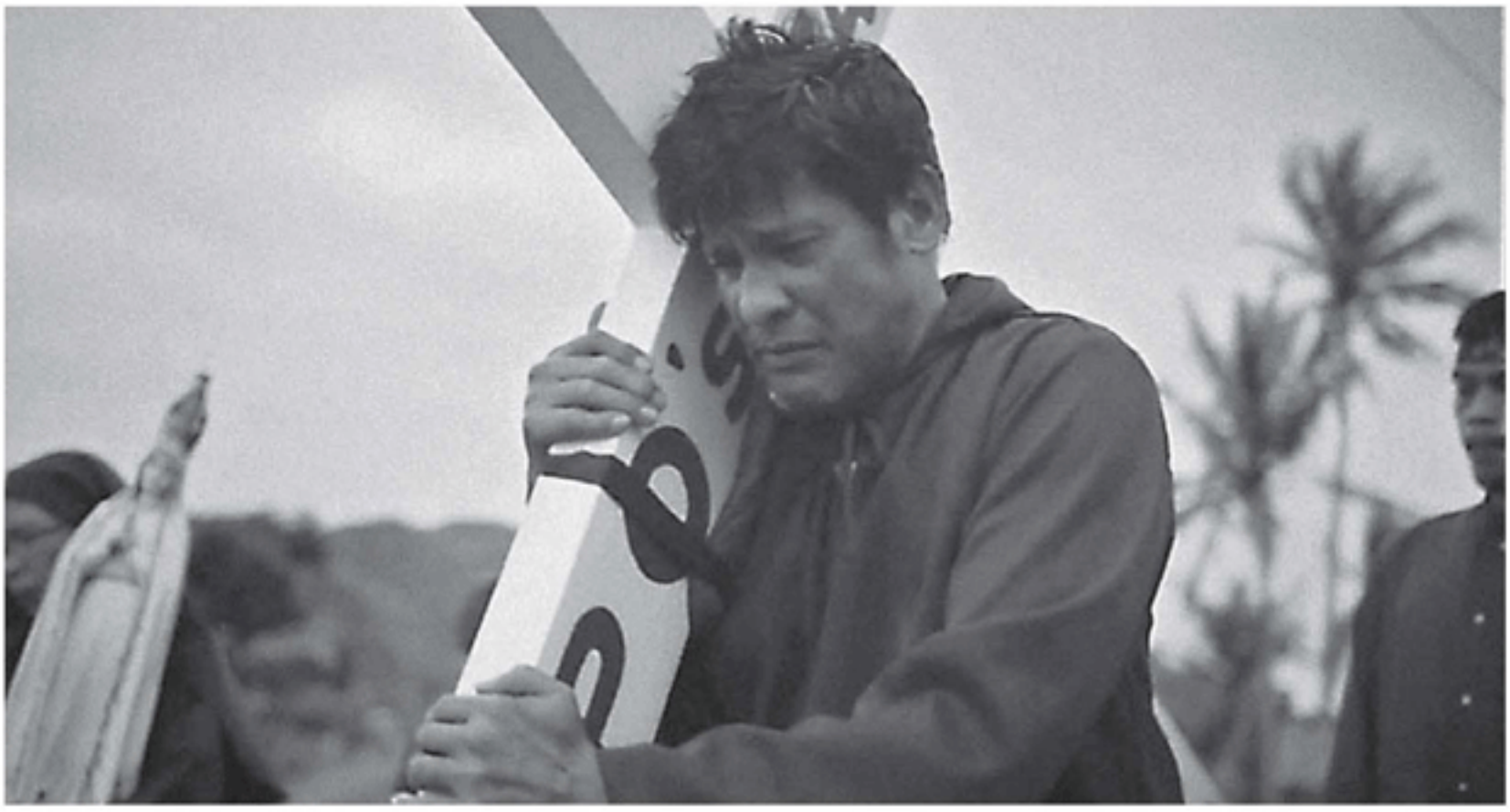
FESTIVAL DE CANNES

«Ловушка»
Taklub
Автор сценария Хонилин Джой Алипио
Режиссер Брийянте Мендоса
Оператор Одиссей Флорес
Художник Харлей Алькасид
Композитор Дива де Леон
В ролях: Нора Аунор, Хулио Диас, Аарон Ривера, Шайн Сантос, Лу Велосо, Руби Руис, Солиман Крус, Гленда Кеннеди и другие
Centerstage Productions
Филиппины
2015

На фоне мещанского великолепия каннской конкурсной программы 2015 года секция «Особый взгляд» стала форпостом реального искусства. Собранная тут коллекция картин volens nolens создавала резкий контраст с корпусом претендентов на «каннское золото». Велеречивым, стилистически вышколенным, утопающим в собственном нарциссизме работам «лучших авторов современности» противостояли фильмы, которые сдирали позолоту и обнажали реальность в ее болезненных изломах. В этих картинах представали не обывательские страхи, а ужасы войны и мира, не прихотливые сказки сказок, а сюрреалистические образы, порождаемые самой действительностью, не экзистенциальные кризисы благополучных людей, а слезы угнетенных. И, главное, в них торжествовал не отформатированный гуманизм, а сострадание, идущее из недр души, которое причиняет боль автору, зрителю, действует без всякой анестезии и утешения, но непреклонно в своем самоотверженном правдоискательстве.

Так уж случилось, что в Канне схлестнулись два мира. Разведенные по секциям теперь уже полновластным программером Тьерри Фремо, две системы авторского кино представили во всем параде блеск и нищету каннской селекции. Фильмы-номинанты на «Золотую

пальмовую ветвь» почти как на подбор отвечали господствующим вкусам буржуазных потребителей искусства – этим будущим «элоям», порхающим по жизни людям-мотылькам из романа Герберта Уэллса «Машина времени». Темы этих фильмов, которые непременно вписываются в изысканно красивые кадры, вращаются вокруг главных ужасов эгоцентричного бытия. Это проблемы неизбежной старости, одиночества, неизлечимых болезней (на этой территории упражнялась самовлюбленная итальянская троица Моррети – Гарроне – Соррентино, псевдорадикал Мишель Франко, француз Гийом Никлу), а также вопросы свободы и любви под гендерным соусом (здесь заявили о себе талантливые Тодд Хейнс, Йоргос Лантимос и бездарности в лице французских амазонок Майвенн и Донзелли). Боль же внешнего мира для конкурсных картин – это скорее отвлеченное понятие. Она присутству-



«Ловушка»

ет в них на правах исторической памяти (как Холокост у венгра Ласло Немеша) или далекого мифического прошлого (как в «Макбете» или «Убийце»), существует далеко за пределами Европы (в экзотическом Китае у Цзя Чжанкэ). Что касается самого социального конкурсного фильма – «Закона рынка» Стефана Бризе, – то и тут мы имеем дело с наиболее удобоваримой формой «беспокойного» кино. Его рассказ о морально безупречном человеке предстает перепевом дарденновской истории, чей документальный метод изложения уже давно не вызывает эстетического отторжения, а потому и не требует привыкания.

Показательно, что авторы большинства конкурсных фильмов как бы умышленно наращивали защитный слой между реальностью и предполагаемой зрительской аудиторией. То есть шли не в авангарде, а на поводу сформировавшихся, вполне усредненных интеллектуальных запросов. Эта защита от болевых импульсов реальности

проявлялась в назойливой политкорректности – во французских картинах теперь непременно будет звучать арабская тема, а главные персонажи, по примеру героини фильма Майвенн «Мой король», станут водить дружбу с этнической молодежью из спальных районов. Эта назойливость-нарочитость обнаружила себя в добровольном превращении жизненной истории в чистый жанровый конструкт, как в случае с «Дипаном» Жака Одиара – самым курьезным триумфатором Каннского фестиваля за его долгую историю. И конечно, безотказным отвлекающим средством в стремлении большого художника подсластить пилюлю становится полный арсенал эстетических средств. Собственно говоря, тот самый дар, который при истончении таланта и содержательной глубины может нещадно эксплуатировать «тело» фильма и – одновременно – производить впечатление своим отточен-

«Ловушка»

ным ремеслом. Не пали ли жертвой такого блистательного мошенничества члены жюри, когда включили в число призеров до неприличия претенциозную драму Мишеля Франко «Хроник», где ставка на шок превалирует над душевным порывом? По сути, каннский конкурс собрал работы демиургов, которые пытались загнать в рамки жизненную стихию и заставить ее работать по канону, ориентированному на конъюнктуру художественного спроса.

Иное дело программа «Особого взгляда». В ее нынешней подборке сам мир, необъятный и необозримый, со всеми его внутренними и внешними драмами, являлся центром историй. И именно тут всплывало так много неудобных истин, которые требовали от нас мужества их принять. Именно на этой территории, бросающей вызов несовершенному миропорядку, было место настоящим переживаниям. Подлинные сокровища кино оказались в тени кризисного конкурса,

а потому объявленный чуть не худшим в истории Каннский фестиваль все же представил ряд прекрасных картин, отмеченных подлинным талантом. «Сокровище» Корнелиу Порумбою, «Кладбище блеска» Апхичатпхонга Вирасетакуна, «Ан» Наоми Кавасэ, «Другая сторона» Роберто Минервини, фильмы новичков из Индии и Ирана. И, наконец, еще один важный художественный документ от филиппинского анфан террибль Брийянте Мендосы. О нем пора говорить как об уникальном явлении искусства.

Замечательный Брийянте Мендоса снял фильм «Ловушка» из шума и пыли, дождевого потока, огня и грязи. Из разрозненных историй, будто произвольно выхваченных из жизненного хаоса, он сложил монументальный эпос повседневности, создал фильм как реквием по погибшим в результате сокрушительного тайфуна «Хайян» («Буревестник»),

«Ловушка»

пронесшегося над Филиппинами в ноябре 2013 года. Ураган практически полностью разрушил портовый город Таклобан. Что не сокрушил ветер, было смыто штормовой волной. Тысячи погибших, пропавших без вести, десятки тысяч лишенных крова. Разоренное побережье становится местом действия картины, и ее натуралистическая канва – типичная для Мендосы – могла бы стать отправной точкой для супержанрового фильма-катастрофы. Финансируемая в том числе и правительством Филиппин, «Ловушка» была вправе обернуться социальной летописью, политическим манифестом, а то и пропагандистским документом. Между тем Мендоса, лавируя меж трех и более огней, снял универсальную картину о непреложности земного бытия.

Герои «Ловушки» – те, кому судьбой было уготовано выжить. Выжить, чтобы и в дальнейшем вести нескончаемую борьбу с природными стихиями, бюрократией, нищетой, бесправием, смертью

и внутренней опустошенностью. Непрерывность этого процесса связана с напряженностью внутрикадрового действия. Заключенный в пределах экранной рамки, мир пребывает в непрекращающемся движении – движутся персонажи, движется камера. Ее неутомимый взгляд выхватывает тысячи деталей – свидетельств терзающей бедности – и продолжает скользить дальше без попыток сфокусироваться на чем-то одном. Все течет и будто вязнет, скапливается в грудах мусора и обломках человеческих жилищ. Герои постоянно физически активны – чинят крышу, готовят еду, передвигаются по городу, толкают лодку, бросаются в драку, тянут поклажу. Они безостановочны в своих заботах и труде, и им вторит фон – дует ветер, льет дождь, суетятся люди. Пространство кадра словно перевозбуждено, перенасыщено шумами и звуками. Этой заведенке нет конца, и нет в ней выхода, а по-

«Ловушка»

тому жизнь этого людского муравейника походит на западню, череду бесконечных мытарств, не прерывающихся никогда, ни до, ни после катаклизма.

В центр этого жизненного тупика Мендоса ставит трех персонажей. На первый взгляд они – одни из многих, выхваченные из толпы волей случая. Впоследствии этот «документализм» выбора окажется куда более тонкой штукой. Все трое героев образуют стороны символического семейного разрушенного тайфуном треугольника (отец – мать – ребенок). Каждый из них по отдельности проживает собственную драму, каждый из них есть утраченное звено в жизни другого: Мужчина, потерявший жену, – Женщина, оплакивающая детей, – Юноша, переживающий гибель родителей.

Фильм берет начало в публицистике, складывается из отрывочных, рваных фрагментов. Однако с каждой минутой погружения

в бесконечный апокалипсис, в формате которого проходит жизнь рядовых филиппинцев, картина насыщается художественным кислородом, как если бы газетная проза вдруг обрела дыхание романа, а затем возвысилась до поэзии. Вдохновение, которое ниспослано Мендосе, особого свойства. Оно пробуждается дыханием жизни, рождается из чувства сопротивления реальности, активного неприятия всякой несправедливости, с которой рационально невозможно справиться, но которой важно не уступать.

В этом кромешном аду, где уже вера в Бога подвергнута сомнению и распятие Христа предается земле, в радикале Брийянте Мендосе верх берет великий гуманист. Он не дает героям окончательно впасть в уныние, сохраняет в них тягу к добру и состраданию. Маленькие проявления наивных чувств – любование луной сквозь прореху в крыше или забота о щенке – будут рассыпаны по фильму мельчайшим бисером. Каждому удару судьбы будет соответствовать своя просветленная минута. И когда напряжение жизни достигнет своей кульминации и героям не останется ничего – ни надежды, ни Бога, – режиссеру будет достаточно короткого плана: героиня (в безупречном исполнении Норы Аунор) смотрит на будничный скорбный мир, возвышаясь над суетой сует и прозревая свет.

В финале документальная история в изложении Брийянте Мендосы достигает библейской мощи. И кажется, что в истории кино еще не звучали так органично, на грани душевного потрясения стихи из Экклезиаста: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом: время разрушать, и время строить; время сетовать, и время плясать; время искать, и время терять». Так эпитафия, обращенная к умершим, оборачивается гимном во славу живущих. ◆

Екатерина Рейснер

ПУТИ ЯПОНИИ

FESTIVAL DE CANNES

«Ан»
An / Sweet Red Bean Paste
По роману Дуриана Сукэгавы
Автор сценария, режиссер
Наоми Кавасэ
Оператор Сигэки Акияма
Композитор Дэвид Хаддзядж
В ролях: Кирин Кики, Миёко Асада, Эцуко Итихара, Мики Мидзуно, Нагасэ Масатоси, Кьяра Утида и другие
Comme des Cinémas, Kumie, MAM, Nagoya Broadcasting Network (NBN), Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH
Япония – Франция – Германия
2015

Япония в русском обыденном сознании – это страна, которая ближе всех подошла к будущему миру – роботов, IT-технологий, электронных зверюшек, заменивших детям щенят и котят. Страна гигантских небоскребов, сверхскоростных магистралей, залитых слепящим светом неоновых вывесок. Словом, это и есть вычитанный нами у фантастов завтрашний день. Ну а как же тогда быть со знаменитой приверженностью японцев к своим традициям, к прошлому, веками воспроизводимым ментальным заповедям? И как получился этот невероятный сплав реализованных фэнтези и вековечных устоев, в котором так органично существует каждый японец?

Люди иных культур подчас неожиданно для нас реагируют на самые, казалось бы, обычные вещи. В схожих ситуациях мы ведем себя по-разному, а теоретическое признание культурных различий не всегда позволяет в обыденной жизни правильно понимать друг друга. Это особенно справедливо для японцев. В их повседневном общении огромную роль играют разнообразные нюансы, тонкости этикета, уходящие корнями в далекое прошлое. Эти правила и предписания довольно сложно усвоить: несколько форм вежливости в поведении и речи, особый стиль разговора, набор специальных жестов – все это отражает положение человека в обществе, его

«Ан»

возраст, интересы, статус, авторитет. Подобные знаки почти нереально распознать непосвященному. Оказавшись лицом к лицу с иностранцем, японец превращается из индивидуальности даже не столько в члена того или иного сообщества, сколько в призванного непременно произвести хорошее впечатление представителя всей нации.

Поэтому довольно часто кино, снятое японцами для японцев, не полностью открыто людям иных культур, может, даже превратно понимается иностранными зрителями. Но в любом случае это всегда интригующий шанс попытаться посмотреть на японцев их собственными глазами, наблюдать, как говорится, в естественной среде обитания.

В фильме «Ан» Наоми Кавасэ концептуально нет ни небоскребов, ни неонового блеска, ни скоростных поездов. Только узкие улочки с невзрачными двухэтажными домиками, с крошечными лавочками и забегаловками на два-три столика. В одном из таких местечек в маленькой пекарне на углу заштатной тихой улицы работает Сэнтаро, персонаж Нагасэ Масатоси. Он готовит и продает дораяки, традиционную японскую сладость, состоящую из двух круглых бисквитов со сладкой пастой из красных бобов посередине.

У пекарни есть свои завсегдатаи, и среди них юная школьница Вакана (Кьяра Утида). Однажды в лавку заглядывает пожилая женщина Токуэ, привлеченная запахом бобовой пасты («ан» по-японски). Постепенно мы поймем, почему именно названием этого старинного блюда автор назвал свой фильм.

Япония в этой картине написана Кавасэ пастельными тонами, очень традиционно, с бесконечным уважением к природе, быту, людям, деталям – духу страны. Она в равной степени полна как философских, так и житейских разговоров. Как и в любой стране, героев занимают обычные семейные проблемы, беспокойство о работе, общие

тревоги из-за неопределенности будущего. Но наряду с обычными для каждого человека коллизиями в этой истории мы ощущаем постоянное присутствие некоего – какого-то другого – «духовного» знания, в котором гармонично сливаются две ветви религиозно-философской составляющей японской культуры. Где буддистская приверженность процессу (какое европейское слово!), нет, не процессу – пути, сочетается с похвалой каждому моменту жизни, свойственной синтоизму. Два этих начала тесно и органично переплетаются как в становлении героев, так и в самой заурядной повседневной жизни.

Естественно и непринужденно режиссер вводит в повествование значимую для нее тему смены сезонов как вечного движения жизни – важную, если не определяющую в понимании целостности японской культуры. Действие фильма начинается именно весной, в сезон «новых начинаний». Под цветущей сакурой в апреле – это тоже символично – престарелая Токуэ начинает работать в пекарне у мрачного Сэнтаро. Тот сначала не хочет нанимать старушку, но, покоренный ее умением готовить ан, все-таки дает ей работу.

Лето проходит в безмятежности, тогда как осенью начинает ощущаться смутная угроза. Такого рода явные разграничения сезонов характерны не только для японских режиссеров, но именно в японском кино делается столь частый и намеренный акцент на смене времен года, что, разумеется, воспринимается зрителем уже и на подсознательном уровне. Другими словами, при кажущемся пафосном взгляде на цветущие ветви сакуры и вихрь лепестков понимаешь, что так без какой-либо вычурности героям предлагают возможность изменить свою жизнь к лучшему. Не менее символичны и полудокументальные вставки о происхождении самой пасты: как растут красные бобы, как их собирают и отбирают. Умиротворяющий голос Кирин Кики рассказывает, в версии Кавасэ, о необходимости уважения к природе и к ее дарам. Этот же мотив прослеживается в манере ее персонажа, Токуэ, готовить, в том, как старая женщина разговаривает с пастой, прислушивается и подбадривает ее.

Кавасэ уникальным образом прессует эмоциональный и интеллектуальный опыт, словно призывая нас следить за поворотами сюжета, но при этом внимательно сосредоточиваться и на визуальных решениях. При этом эмоциональная палитра фильма сдержанно щедра. Независимо от того, прячут ли герои свои эмоции или дают им волю. Зрители в равной степени проживают и крайнее отчаяние Сэнтаро, которое тот топил в алкоголе из-за невозможности выбора между дружбой и долгом, душившей его и заставлявшей кричать и рыдать навзрыд. И простую радость Токуэ, умевшей даже в страшной болезни ценить повседневные мелочи. И нежность Ваканы, юной девушки, читающей маленькому мальчику книжку с картинками, пасующей перед равнодушием одинокой матери. Все эти эмоции раскрываются постепенно, без акцента. По мелким деталям, по смене планов, по намекам и паузам в речи мы должны догадываться

о мыслях и переживаниях героев. И в этой сдержанности особая поэтика картины.

У героев фильма «Ан» жизнь далеко не безоблачна, полна горечи, порой трагична. Все это довлеет над ними точно так же, как это довлело бы над каждым из нас. Они стараются справиться с этим точно так же, как и мы бы это делали. Никто из героев Кавасэ не пытается, расправив плечи и бесстрашно глядя в лицо неудачам, демонстрировать свой боевой настрой, «не сдаваться нигде и никогда». Нет, каждый по-своему, в меру своих сил и в соответствии со своей натурой старается достойно принимать все, что выпадает на его долю. Сэнтаро справляется со стрессом и грузом ответственности с помощью алкоголя, Вакана отказывается от привычной для японцев относительной бытовой устроенности и бежит из дому, а Токуэ осознанно не говорит о своей болезни, стараясь не привлекать лишнего внимания к личным неразрешимым проблемам.

Любое из этих решений легко можно назвать проявлением пассивности, даже слабости. Однако этот тип поведения не сказывается на фактическом результате, он ничего не меняет в жизни героев. Из запоя все равно приходится выйти, ведь кто-то же должен работать. Домой все равно надо вернуться, ведь об одинокой матери кто-то должен заботиться. Даже если не обращать внимания на свою болезнь, кто-то обязательно о ней узнает, так что нужно просто поддержать другого, кому еще хуже. У героев фильма «Ан», несмотря на все жизненные перипетии, получается жить дальше, а ведь, по мысли авторов, это и есть самое важное.

Картина Наоми Кавасэ о том секрете, благодаря которому невероятные темпы прогресса в Японии самым удивительным образом сочетаются с непривычным для европейца почитанием традиций. Японцам как-то удается не приносить в жертву свою человечность и выстраивать межличностные отношения с каждым по-особому, находя время для персонального контакта. Возможно, именно в этом ключ к ускоренной модернизации?

Бездумно и бесцельно работавший в своей кондитерской Сэнтаро не был счастлив, пока непосредственность Токуэ и решимость девочки, их моральные качества не помогли ему примириться с действительностью. Нет, не примириться, а понять и принять ее. Опять-таки не резко, но – медленно и постепенно. Как со сменой сезонов неотвратимо меняется мир, так и герои находят для себя смысл в повседневных делах, в общении и даже... в кулинарии. Скорее именно в кулинарии, в древнем рукотворном искусстве, которое завещано длинной чередой чтимых предков. Паста ан не терпит поспешности и резких движений, на кухне необходимы осторожность и терпение, а приготовление традиционных блюд – это не обслуживание, а служение кругу жизни.

За год знакомства с Токуэ одинокий и несчастный кондитер-неудачник узнал себя заново, увидел жизнь другими глазами. И через год, под цветущими сакурами (Кавасэ не боится обвинений в пафосности

и стереотипности), мы видим уже другого человека. Вот в этом «проживании судьбы», как мне кажется, и обнаруживается то коренное культурное различие, о котором мы говорили. «Ан»

У героев фильма «Ан» нет задачи спасти мир, наказать злодеев, нет романтических метаний, почти ничего не изменилось в их реальности. Вот только ушла из жизни старая больная Токуэ, без которой, кажется, оставшимся будет еще труднее. По-прежнему беден и зависим Сэнтаро, непонятно, как сложится школьная и семейная жизнь девочки: с точки зрения прагматики не решилась ни одна проблема. От бутылки пива вечером никто не отказался, болезнь по-прежнему смертельна, а отец не вернулся в семью, но герои, лучше узнав друг друга, изменились. Прожитый год, как пройденный «путь», подарил им нечто, быть может, более важное, чем банальный «счастливый конец». Можно попробовать научиться жить настоящим. В полном смысле этого слова: радоваться жизни в целом. ◆

Андрей Василенко

БАГДАДСКИЙ ФАНТАЗЕР ЗАГРУСТИЛ

FESTIVAL DE CANNES

«Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный»
As Mil e Uma Noites: Volume 1, O Inquieto
Авторы сценария Телму Шурру, Мигел Гомиш, Мариана Рикарду
Режиссер Мигел Гомиш
Операторы Сайомбху Мукдипром, Марью Кастаньера
Художники Бруно Дуарте, Артур Пинейру
В ролях: Криста Альфаяте, Бернарду Алвиш, Карлоту Котта, Динарте Бранку, Мигел Гомиш и другие
O Som e a Fúria, Shellac Sud, Komplizen Film, Box Productions
Португалия – Франция – Германия – Швейцария
2015

Среди самых ожидаемых фильмов Каннского фестиваля не было картины, которая так бы мифологизировалась до премьеры, как проект «Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный» интеллектуала Мигела Гомиша. Предполагалось, что португалец-оригинал решил потягаться с Пьером Паоло Пазолини, и такое предположение не выглядело претенциозным. Официальные синопсисы, однако, развеяли чаяния синефилов: «Этот фильм не является экранизацией «Тысячи и одной ночи», но лишь следует структуре известного текста, создавая сложносочиненный портрет современной Португалии во время экономического кризиса».

Масштабное полотно Гомиша – амбициозное высказывание на актуальную тему, лишенное морализаторских деклараций, ироничное и местами беспорядочное, как речь непрофессионального оратора, ограниченная регламентом публичного выступления. Разделенный на три части – «Беспокойный», «Опустошенный», «Зачарованный» (автор призывает понимать эти части, возможно, шутя, отсылая к Троице), – фильм Гомиша представляет собой смелый выпад против традиционного нарратива и конвенциональных примеров политического кино. Витальный импульс завораживающего

начала оборачивается к финалу окончательным разрушением повествовательной ткани, и рассказ превращается во флегматичное, летаргическое действо, понимать и воспринимать которое с каждой минутой становится все сложнее. Вероятно, по этой причине энтузиазм зрителей постепенно превратился в банальное любопытство и на премьере третьей части зал был заполнен наполовину.

«Тысяча и одна ночь…», как, впрочем, и другие фильмы Мигела Гомиша, сопротивляются известным инструментам анализа. Они либо рассыпаются, обнажая собственное бессилие, либо существуют параллельно смысловой и образной киноматерии режиссера. Его новая лента – мерцающее множество знаков; его значения с трудом поддаются дешифровке. Этот фильм – подлинный вызов для интерпретатора, который осмелился вступить на территорию авторских фантазий.

«Тысяча и одна ночь…» открывается прологом – документальным очерком, тематизирующим экономическую катастрофу, которая привела к закрытию одной из крупных судостроительных верфей на севере Португалии и к массовому протесту уволенных сотрудников, требующих возможности работать. В определенный момент репортажная манера повествования трансформируется в подобие любительского видео: появляется режиссер в окружении съемочной группы, которая снимает в центре возмущенного города. Рутинная атмосфера кинопроизводства – типичный микросюжет фильмов Гомиша – показана сдержанно и лишена магического флера, в котором, казалось бы, рождается произведение искусства. Гомиш в буквальном смысле лишает очарования свою деятельность, ведет бесконечные беседы с коллегами, закусывает в кафе, а в итоге признается в собственной беспомощности. Он пытается рассуждать о роли художника, от которого общество требует определенного действия – актуального высказывания. Нарастающая фрустрация, которую режиссер при схожих обстоятельствах уже демонстрировал в фильме «Наш любимый месяц август» (2008), становится невыносима, и Гомиш сбегает. Этот поступок импульсивен и обставлен как естественное поведение мелкого воришки или бездарного авантюриста, у которого не было шанса преуспеть в своих начинаниях. Режиссера ловят и подвергают некоему подобию «гражданской казни», вынуждая в конце концов начать рассказ, дабы «спасти себя» и оттянуть неминуемую экзекуцию.

Так реальность сменяется сказочным миром и появляется Шахерезада, которая впервые предстает на «острове девственниц», в маленьком эдеме, – в сопровождении беспокойных поклонников, чьи фигуры невозможно помыслить в оригинальном литературном источнике. Социологический контраст – беснующиеся рабочие, лишенные средств к существованию, герои, отторгнутые суровой реальностью рыночной экономики, угнетаемые требованием продуктивности, – и киногеничные приморские пейзажи, оккупированные сибаритами, есть попытка найти метод, благодаря которому у художника появится возможность артикулировать текущее время. Говорить о социальном

«Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный»

и политическом – значит, по разумению Гомиша, фантазировать, запускать процедуру воображения, инсталлируя в пространство амбивалентные эпизоды, непредставимые в реальности.

Гомиш таким образом заигрывает с самой природой политического, поскольку политики, как, впрочем, любые спикеры, которые берут ответственность за высказывание о повестке дня, всегда апеллируют к миру фантазий. (Для реальной политики этим топосом чаще всего становится будущее.) Необходимость фантазировать и обращаться к гротеску раскрывает, кроме прочего, связь фигуры Шахерезады и политического говорения, которое призвано очаровывать слушателя и тем самым оттягивать наступление безрадостного, лишенного надежды настоящего. Как только политиков перестают слушать – они утрачивают себя в качестве субъектов. Как только перестанут внимать рассказам Шахерезады – она умрет, утратив субъективность, превратившись лишь в объект параноидальных желаний кровожадного правителя.

Первая история Шахерезады в трактовке Гомиша – эталонный пример политической сатиры. Преисполненные серьезностью чиновники Европейской комиссии, на которых лежит обязательство выработать меры для спасения Португалии от экономического краха, проводят время в бесконечных заседаниях. Гомиш изображает их нейтрально, без прикрас: строгие костюмы, сдержанные жесты и выражение бесконечной озабоченности на лицах. Персонажи хоть и не имеют очевидного сходства с прототипами, однако отсылка к первым лицам Евросоюза очевидна; среди мужчин есть одна женщина – мужеподобная дама в деловом костюме, с каменным лицом, на котором нет и намека на эмоции. В перерыве между заседаниями чиновники отправляются на прогулку на верблюдах. Во время экзотического променада по пустыне перед ними появляется странник и не церемонясь объясняет, в чем причина их беспомощности: «Вы утратили мужскую силу».

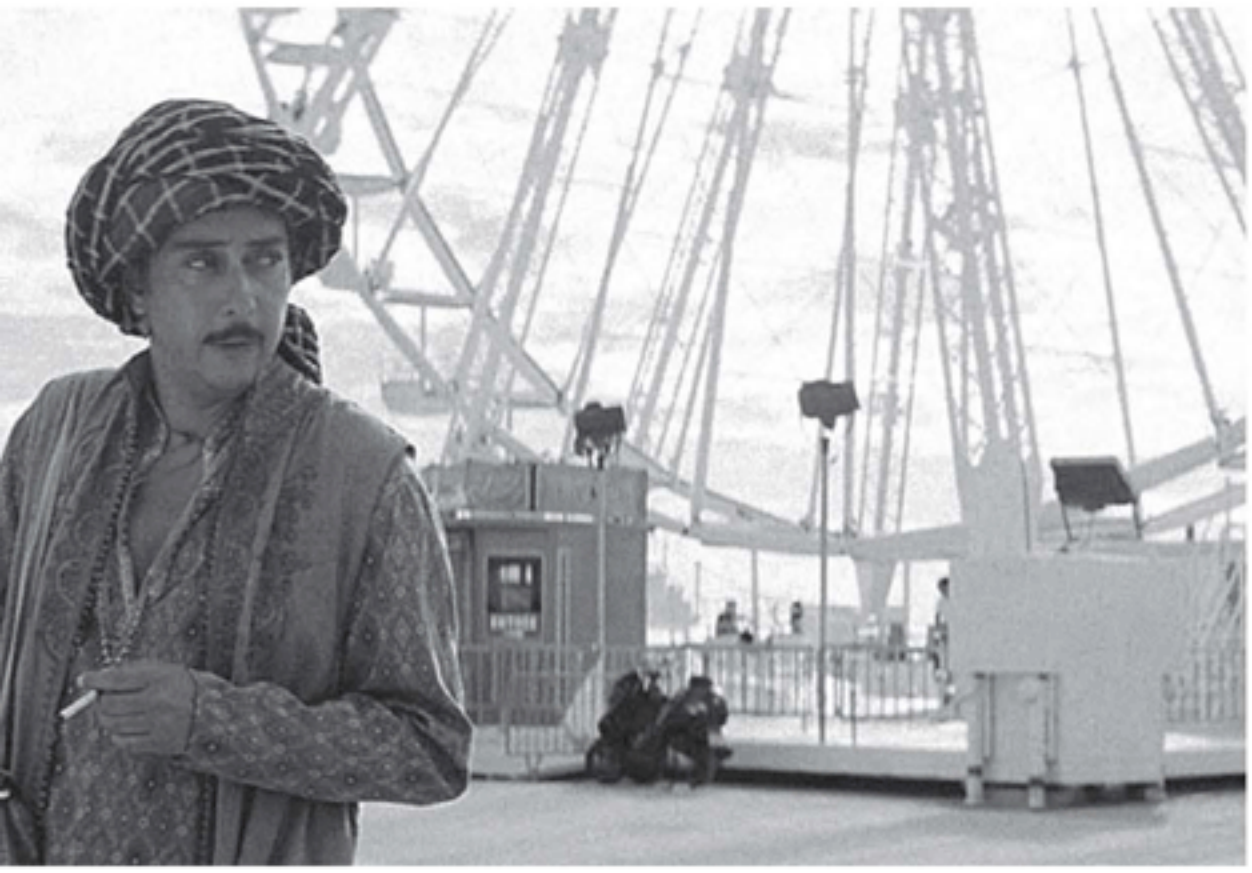
«Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный»

Вульгарное сравнение бюрократии с импотенцией на первый взгляд неожиданно для остроумного выдумщика Гомиша. Но жанр политической сатиры предполагает прозрачность послания, и здесь Гомиш создает самую внятную сюжетную линию этого фильма. Странник оказывается колдуном и предлагает политикам быстрое, эффективное решение – некое зелье, которое вернет им радость обладания сексуальной энергией. Логика жанра, как и следовало ожидать, загоняет героев в еще более сложную ситуацию – продолжительная эрекция сводит их с ума. Герои этой новеллы похожи на гостей званого ужина в шедевре Луиса Бунюэля «Ангел-истребитель» – мучительный приапизм оборачивается герметично умозрительной территорией с невидимыми границами, которые невозможно преодолеть.

Ханна Арендт называла бюрократию самым жестоким политическим режимом, который не оставляет человеку права быть услышанным. Гомиш выносит схожий приговор, указывая, что деструктивная природа бюрократии слепа, беспощадна и даже оккультная практика не поможет ее победить.

Следующая история продолжает серию хлестких, ироничных ударов по унифицированному образу современных форм социального менеджмента. Маленький город в канун выборов мэра собирается на судебное заседание. Обвиняемый – петух, который каждое утро слишком рано будит своим пением местных жителей. Абсурдность события подчеркивается видимой серьезностью церемониала: все заседания обставлены согласно установленным правилам. Жители города с большим интересом участвуют в судилище, принимая подобный суррогат политического действия за подлинное проявление самоуправления, за реализацию своего права на волеизъявление.

Устами Шахерезады и броскими комментариями-титрами, рассекающими время от времени экран, Гомиш расскажет не одну еще



«Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный»

историю. Здесь найдется место многим типичным событиям современности – кафкианским трагедиям, существующим на границе между реальностью и сказочным антуражем, театральным и порой весьма наивным. Профсоюзный активист, вдохновленный миловидной панкушкой, организует заплыв рабочих, дабы обратить внимание властей на тяжелую судьбу своих коллег. Бессмысленная акция закончится в канун Нового года, не обещающего позитивных перемен, и взрывом огромного кита, выброшенного волной на берег. Использование столь растиражированного образа – аллюзии на гоббсовского Левиафана – парадоксальным образом позволяет Гомишу все же оставаться оригинальным и не прослыть любителем затасканных метафор. Аккомпанементом к протестной акции станет история о лесных поджогах, совершенных молодым человеком в порыве ревности.

Во второй части опять изображается суд, оформленный, как греческая трагедия, под председательством судьи, обливающейся горючими слезами, в экстравагантном наряде с парадного портрета Козимо Медичи. С хором китаянок и джинном из волшебной лампы в качестве свидетелей. Гомиш не гнушается и совсем камерных историй, показывая милого пса пожилой семейной пары, которая, не найдя выхода в сложной экономической ситуации, решается на двойное самоубийство в скромном жилище типичного многоквартирного дома. Их питомца забирают молодожены, проживающие по соседству, которые, возможно, повторят судьбу бывших хозяев собаки, когда неумолимый кризис вновь даст знать о себе. Во всем этом калейдоскопе найдется место простым интервью с пострадавшими от кризиса рабочими и даже любовной переписке подростков в мобильном приложении.

Повествовательная структура триптиха строится на декларативном отказе от внятной конструкции. Гомиш как бы указывает, что

сама событийность, составляющая основу замысла, не может быть описана с помощью простых алгоритмов. Его художественный жест состоит в демократизации драматургической иерархии – сюжетным линиям позволено буквально спорить друг с другом за право оказаться в лидирующем положении. Такая открытость провоцирует зрителя на мгновенную реакцию. Истории переплетаются, наслаиваются одна на другую, превращаясь в подобие сна, который не всегда может быть увлекательным или ужасным. Условность же костюмов и декораций, подчеркнуто ностальгическая визуальность – фильм в основном снят на 16-*мм* пленку – воссоздают атмосферу пограничного состояния между исключительно художественным произведением и безыскусной документальной сводкой, репрезентирующей скучное и банальное.

Финальная серия эпизодов манифестирует усталость рассказчика. Большую часть экранного времени Гомиш с несколько жеманным безразличием наблюдает за группой мужчин, которые занимаются ловлей певчих птиц и готовят их к соревнованиям. Эти конкурсы – скрытые от посторонних глаз ритуалы с неявным регламентом и целью. Сложно понять, как определяются победители, и само действие будто отрицает собственно смысл трудовой деятельности или каких-либо процедур различения, на которых держится эта реальность. Птицеловы безусловно аполитичны и существуют, противопоставленные другим героям, в параллельном мире. Гомиш утверждает: когда он их встретил, понял, что не может отнестись к каждому как к единственному герою, и пообещал снять в следующем фильме[1]. В «Тысяче и одной ночи…» за ними закреплен статус коллективного тела, неподвижного, замкнутого сообщества, для которого не существует окружающего мира. Наблюдая за ними, Гомиш будто отказывается говорить, но пытается конвертировать свою грусть и разочарование в какой-то способ артикулировать саму природу кризиса – экономического, творческого, личностного. Шахерезада тоже в конце концов пускается в бега, почувствовав невозможность продолжить свой рассказ.

Между тем в этой подчеркнуто гипертрофированной отрешенности не просматривается совсем уж очевидное креативное бессилие. Тут, скорее, вновь обнажается реакция на текущие события времени. Гомиш писал сценарий, работая вместе с сотрудниками, которые искали реальные сюжеты в новостных сводках и представляли их на рассмотрение специального комитета. Тем самым конфликт, определяющий замысел, – это конфликт между художником и современным миром. Несмотря на вычурность и запутанность конструкции, Гомиш остается реалистом в том смысле, что представляет собой тип художника или поэта «современной жизни», описанного Бодлером. Он и есть тот «летописец современности, отраженной в преходящем»[2]. Если эта современность так предсказуема и очевидна, то и летопись, написанная незаурядным фантазером, может оказаться гнетущим рассказом о мире, лишенном будущего. ◆

1. http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/cock-and-bull-stories-miguel-gomes-on-arabian-nights/

2. Бодлер Шарль. Об искусстве. М., 1986, с. 287.

Елена Стишова

МИНИМАЛИЗМ VERSUS ЮБИЛЕЙ

Карловы Вары–2015

Спонсоры Карловарского фестиваля именно в юбилейном году резко сократили финансирование, что вынудило администрацию свести к минимуму празднование пятидесятилетней годовщины МКВФ. Все было очень скромно, даже прием по поводу открытия, который традиционно проходит в роскошном отеле «Пупп», и тот был «секвестирован». Зато гвоздь программы не подкачал. Явление Ричарда Гира подняло градус праздника до высшей отметки. Взглянуть хоть краешком глаза на суперзвезду собрался весь город плюс курортники. Чуть отяжелевший, но бравый Гир ничуть не утратил своей харизмы, у него масса планов, а на первом месте – работа над собой, самоусовершенствование. Он верен буддийским ценностям и по-прежнему дружит с далай-ламой.

Поскольку минимализм в тренде кинопроцесса, а у арткоманды Карловарского феста этот эстетический модуль в особом почете, негламурный старт один в один вписался в доминирующий стиль официальных программ. В игровом конкурсе соревновались тринадцать картин, пять из них были дебютами: ставка на молодое кино тоже входит в стратегию МКВФ. Отборщики благоволят также к проектам, ориентированным на работу с реальными ситуациями и с непрофессиональными актерами. Эталоном карловарского выбора оказалась привезенная с фестиваля «Санденс», оплота американского независимого кино, докудрама режиссера Диего Онгаро «Боб и деревья». Ей и достался «Хрустальный глобус».

Режиссер несколько лет назад снял документальный фильм про Боба Тарасюка, фермера из северного Массачусетса. И понял, что только с этим исполнителем и в этом заснеженном лесу он сможет снять аутентичное кино, о котором давно мечтает. Сделал он это методом

«Боб и деревья», режиссер Диего Онгаро

Флаэрти – методом длительного кинонаблюдения, не упустив ни одной сколько-нибудь играющей детали. После трудового дня в лесу, где Боб один на пару с потрясающей техникой легко и артистично, будто играючи, делает работу целой бригады, он наконец возвращается домой. По дороге врубает рэп и подпевает исполнителям с азартом бывалого фана.

В конкурсе был и другой – квебекский – фильм о лесной ферме: «Шум деревьев» дебютанта Франсуа Пелокена. Картина игровая, без претензий на документальность. Карловы Вары – международный киноконкурс фильмов разных стилей и направлений, но не конкурс на лучший фильм о дровосеках. Возможно, сравнение двух схожих по материалу, по фактурам и даже по названиям картин должно было сыграть на «Боба…». И сыграло!

Однако, на мой вкус, симпатичный «Боб…» не тянул на Гран-при игрового конкурса. Он смотрелся бы более органично в программе документального кино и, возможно, обошел бы «Меллори» Гелены Тржештиковой, взявшей здесь главную награду за фильм о бывшей наркоманке, потребовавший около двадцати лет кинонаблюдения. В игровом конкурсе был лишь один серьезный претендент на «Хрустальный глобус» – фильм Евы Нейман, представленный Украиной. Три года назад Ева взяла первый приз в секции «К востоку от запада» за экранизацию первой опубликованной книги Фридриха Горенштейна «Дом с башенкой» (в свое время Андрей Тарковский планировал взять в работу эту повесть о военном детстве).

В третьем своем фильме – «Песнь песней» – Нейман оторвалась от традиции классического реализма и выбрала постмодернистскую стилистику для современной адаптации Шолом-Алейхема. Дистанцированный взгляд на житье-бытье галицийских еврейских местечек в начале XX века сквозь линзу ностальгии по утраченному миру, миру детства и первой любви, заставил режиссера радикально поменять палитру. Ева Нейман утверждает: техническая мощь кинематографа с его супертехнологиями бессильна адекватно воссоздать канувший в Лету, обращенный в прах патриархальный мир еврейства.

Нейман срежиссировала серию бытовых зарисовок без всякой заботы о фабульных связках и смонтировала их в духе инсталляции, снятой медленной панорамой. В инсталляции активно действуют двое – шустрый Шимек и рыжеволосая сиротка Бася, первая любовь мальчика из хорошей семьи. Он уезжает в город учиться и возвращается как раз в тот момент, когда красавицу Басю выдают замуж за небедного человека. Вот и вся история.

Выбор натуры, нежная камера с гуашевыми фильтрами Римвидаса Лейпуса, элегический ритм воспоминания – компоненты стиля формируют сверхсознание фильма. Без всякого нажима лав-стори вписывается в Большую Историю, актуализируя коллективную память о трагическом исходе галицийского еврейства, рассеянного или погибшего в Холокосте.

«Меллори», режиссер Гелена Тржештикова

Жюри не дрогнуло и вовсе не заметило лучшую, на мой вкус, картину конкурса. Киножурналисты, по-моему, давно смирились с произволом жюри. Это не та институция, от которой следует ждать хотя бы взвешенных решений. Есть множество далеких от искусства обстоятельств, влияющих на решения арбитров. Как можно было бы истолковать Гран-при для украинской картины на фоне отсутствия в конкурсе российского фильма. Его бы тут же объявили политическим решением. Вот уж чего не хотелось никому.

Кстати, «русский след» отчетливо проступал во многих программах. В «Горизонтах» показывали «Пионеров-героев» и «Чаек». А полная ретроспектива Ларисы Шепитько? Ее и дома не показывали. Да и в жюри заседали российские режиссеры: Ангелина Никонова судила главный конкурс, Иван И. Твердовский, триумфатор прошлого года, – программу «К востоку от запада».

В юбилейный сезон МКВФ в самый раз вспомнить о связке Карловарского и Московского фестивалей в приснопамятную эпоху соцсодружества. Те десятидневные феерии проводились в ритме «раз в два года», но хозяйничала, давала указания, заказывала победителей Москва. Эва Заоралова, об руку с Иржи Бартошкой стоявшая у истоков нового, постсоциалистического фестиваля, выпустила толстую книгу «Рассказы о фестивале» на этот сюжет – бесценный материал для историка кино из рук свидетеля, участника и активного строителя национального, деидеологизированного киносмотра.

Мне случилось впервые побывать в Карловых Варах в 1980 году. Пусть тогда и ходила присказка, мол, курица не птица, а Чехия не заграница, по тем временам поехать в Карловы Вары за казенный счет – это был большой бонус. Там я впервые видела Фасбиндера, его

«Песнь песней», режиссер Ева Нейман

потрясающий фильм «Замужество Марии Браун». Познакомилась с чешскими журналистами и критиками, с многими из которых дружу до сих пор.

Не хочу стать плохим пророком, но мне кажется, что Карловарский фестиваль пережил свой постсоветский пик, что он в кризисе после долгой эйфории. Крен в сторону американского независимого кино все ощутимее. Фильмы тех стран, что «к востоку от запада», волнуют ровно настолько, насколько требует одноименная программа, из-за которой сюда съезжались отборщики других фестивалей, дистрибьюторы и режиссеры. Похоже, у карловарских селекторов свои представления о географии. Модная ныне Румыния – восточная граница их поисков. В отборе давно не фигурируют фильмы Центральной и Юго-Восточной Азии, стран Дальневосточного бассейна. Впрочем, в рамках фестиваля прошла Неделя ливанского кино, а в секции «К востоку от

запада» участвовал дебют Мирлана Абдыкалыкова, сына мэтра киргизского кино Актана Арым Кубата.

Кстати, о румынском вкладе в конкурс. Драма «Бокс» Флорина Щербана, серебряного призера Берлинале (за фильм «Захочу свистеть – свистну»), смотрится как триллер – режиссер держит саспенс от первого до последнего кадра.

Что происходит? Отчего такое напряжение? Никаких драматургических ухищрений, все серо, буднично, скучно в провинциальном румынском городке. Молодая женщина с хорошей фигурой возвращается домой после репетиции – она актриса. В театре репетируют последнюю сцену «Трех сестер». Тот парень спортивной выправки, что всякий раз молчаливо сопровождает женщину, не знает о ней ничего. Он просто ходит за ней. Когда она не выдерживает и требует прекратить преследование, он в ответ предлагает ей выйти за него. Продуманная система умолчаний и недоговоренностей не отменяет скупых перипетий сюжета. Мы узнаем, что у нее семья, а парень – боксер и живет с отцом. Обманом он подписывает договор на участие в боях без правил. После первого же боя он всю ночь проводит в больнице. А она пришла и ждет его у калитки.

«Бараны», режиссер Гримюр Хауконарсон

Последний план: двери двухзвездного отеля, с разных сторон в отель направляются он и она. Картина получила приз ФИПРЕССИ. Думаю, за изысканную режиссуру в формате минималистской эстетики. Отборщики любят ставить в конкурс чешское «народное кино», почвенное и традиционное, мифологизирующее «моравский свободный дух». На сей раз была мелодрама «Уход на дому» дебютанта Славека Горака – повесть из жизни патронажной медсестры, готовой пожертвовать своим здоровьем и благополучием семьи ради пациентов. Роль

бенефисная. Было ясно, что Алене Михуловой светит «Хрустальный глобус». Так оно и случилось.

Между тем в Чехии снимается достаточно проектов европейской модели, востребованных международными фестивалями. Мне удалось посмотреть новую работу Ирены Павласковой «Фотограф». Это байопик на материале жизни и творчества знаменитого чешского фотомастера Яна Саудека, который появляется в кадре собственной персоной в начале и в конце фильма. Картина смелая, даже рисковая в выборе героя и материала. Саудек любит женщин в теле и любит их снимать, как Йорданс обожал писать своих дородных голландок. Фантазия художника бесконечна, его отношения с моделями не кончаются сеансами позирования. Все влюбляются в него, потому что каждую закомплексованную толстуху он заставляет поверить в свою красоту и гордиться своим телом. Словом, в картине дискурсивно прочитывается актуальная сейчас у культурологов тема тела и телесности. Плюс хороший градус юмора и самоиронии, свойственный чешской ментальности. На мой взгляд, «Фотограф» добавил бы куража постному конкурсу.

Но хозяин – барин. Будучи заточен на минимализм, он его получает.

Минимализм минимализму рознь. В качестве примера сошлюсь на «Баранов» исландского режиссера Гримюра Хауконарсона – свежего каннского призера из карловарской программы «Горизонты». Фильм о том, как после многолетней ссоры два по соседству живущих брата – у каждого своя отара – обретают друг друга благодаря баранам. Именно любовь к братьям нашим меньшим, которые волею ветеринаров подлежат утилизации из-за болезни одного, соединяет двух людей, ставших чужими. Спасая несколько пар из поголовья, герои угоняют их высоко в горы, попадают в снежный шторм, и брат спасает брата, согревая его своим телом и дыханием.

История разворачивается неторопливо, негромко, среди снега, гор и синего неба. А в финале становится притчей и обретает библейский дискурс. Нарратив оказывается куда более многозначным, чем линейная фабула, прочерченная просто и четко. Минималистская поэтика не отменяет максимального художественного эффекта – она стремится к нему. ◆

КОММЕНТАРИИ

ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ

Наталья Иванова

ТАЙНЫ СОВЕЩАТЕЛЬНЫХ КОМНАТ

Имя лауреата определяет тайное голосование жюри.
Из устава премии «Поэт»

Я пришла к поэту в гости. К Иосифу Бродскому – на Мортон-стрит. Было интересно. Среди прочего заговорили о премиях. Вернее, о возможной организации новой премии – наподобие русской поэтической «номинации». Только Кушнера в жюри не возьмем, отрезал Бродский. Возьмем Уфлянда. Я от шока язык проглотила – кто же, как не Бродский, открывал тут в Нью-Йорке кушнеровский вечер прямо-таки золотыми словами? Кто величает Кушнера в предисловии к последней его книге?

А при слове «жюри» вдруг вырвалось что-то вулканическое. Подземное, подсознательное, огненное.

…Было время, когда не существовало никаких литературных премий, кроме Сталинской, позже Государственной, и Ленинской. Как там принимались решения, куда колебалась комиссия, известно по дневникам шестикратного лауреата Сталинской премии и члена Госкомиссии Константина Симонова («Глазами человека моего поколения»). Понятно, что принимал окончательное решение по Сталинской премии товарищ Сталин. Кстати, он читал все выдвинутые произведения – и еще некоторые не выдвинутые. Еще со сталинской поры было известно: кому надо, тому и присудят. У новоиспеченного лауреата резко менялся уровень жизни: шутили, на Госпремию лауреат может купить дачу, машину и сменить жену. И даже не на премию, а на то, что к ней полагалось: издания и переиздания во всех республиканских и областных издательствах.

В 1990-м Москву посетил знатный иностранец – сэр Майкл Кейн. У себя в Великобритании он имел самое непосредственное отношение к фирме Booker и к литературной премии того же названия. (Booker, кстати, это вовсе не про книги – так, омоним, совпадение: Booker это про бройлеров, отсюда и деньги на премию.) Сэр Майкл оказался не только меценатом, но и поклонником русского романа. И вот чтобы не дать ему погибнуть (а в конце 80-х – начале 90-х такая возможность была вполне реальной), он и учредил в России первую независимую премию за роман года – «Русский Букер» (в Англии Booker насчитывал уже не один десяток лет и функционировал успешно, привлекая внимание к жанру романа, новым писателям и новым изданиям).

И заверте…

Первое же присуждение премии оказалось спорным – и даже вызвало у большей части литературной общественности бурное негодование. Досталось и всему жюри под руководством Аллы Латыниной. Требовали объяснений. Премию пронесли мимо Людмилы Петрушевской («Время ночь») и Владимира Маканина («Лаз»). Присуждение премии Марку Харитонову за роман «Линия судьбы, или Сундучок Милашевича» сочли несправедливым. А поскольку премия была абсолютной новинкой – первая независимая, много денег (в валюте), «соткалась» от заграничного джентльмена, англичанина, да еще и сэра, – почти Воланд! «Мастер и Маргарита», да и только, – был страшный ажиотаж вокруг решения и вручения, и все это транслировалось прямым включением в эфир программы «Время»; ровно в девять вечера к публике, расположившейся за столиками закрытого ресторана Дома архитектора (ну прямо твой «Грибоедов»), торжественно вышло жюри и огласило свое решение… Шум, крик, кто-то ведь уже хорошо к этому часу отдохнул; а Петрушевскую «подали» телезрителю со склоненной головой, лицом, закрытым руками, за столиком с батареей бутылок… ведь каждая камера следила за своим финалистом.

Прошли годы.

«Русский Букер» исправно функционирует, но почти каждое его решение оспаривается в неоднородной литературной среде. Скандальный случай был и внутри самого жюри – и этот нарыв прорвался на церемонии вручения. Когда председателем жюри был Василий Павлович Аксенов, то в шестерку финалистов вошел (с новым романом) Анатолий Найман: именно ему и хотел Аксенов отдать премию. Но жюри заупрямилось и пересилило (количеством голосов) своего председателя: лауреатом стал не изысканный Анатолий Найман, близкий Аксенову по поколению, а сравнительно молодой (тридцатисемилетний на тот момент) провинциал Денис Гуцко с актуальным социальным романом «Без пути-следа» – о судьбе русской семьи в Грузии и Абхазии, беженцах и переселенцах.

Рядом с «Русским Букером» возникали и продолжают возникать новые независимые или зависимые – от спонсоров, от учредителей,

как посмотреть – премии. Общее их число сегодня зашкаливает за полтысячи: на русскую художественную словесность во всех ее жанрах.

Премии возникают, живут, функционируют, потом умирают (бывает и такое) или замораживаются. Сейчас можно сказать о Премии имени Юрия Казакова – за лучший рассказ года, – что «пациент скорее мертв». Последний сезон пропустила Премия Ивана Петровича Белкина – за лучшую повесть года, премия уникальная – формата повести нет в других литературах, к тому же это единственная в мире премия, названная именем литературной авторской маски, литературного персонажа.

Причина одна: отсутствие средств от спонсора.

Небольшие, изящные жанровые премии, подчеркивающие определенные тренды, акцентирующие направления, испытывают трудные времена. Но рядом возникают несравненно более крупные в денежном выражении – например, премия «Большая книга». Учредители – ряд частных лиц и организаций плюс Роспечать; то есть премия по многим параметрам независимая, но с явным государственным вложением и присмотром. Это премия, за которой следят и со спортивным интересом: крупная сумма награды привлекает не только литературное – просто жадное внимание. За «Большой книгой» (жанр, как вы понимаете, совсем развитый; книга должна быть большая и новая – роман, нон-фикшн, то есть биография, мемуар, сборник повестей и рассказов и т.д.) потянулись в денежном выражении «Дебют» (премия в миллион рублей) и «Русский Букер» (премия за полтора миллиона)…

Чем крупнее премия, тем более многоступенчатым способом принимается решение: сначала эксперты, а потом уже жюри – «Русская премия», она присуждается за литературное произведение на русском языке, автор которого живет за пределами России. Или, как в «Большой

книге»: сначала номинированные тексты читают члены экспертной группы, их около дюжины (на 350–450 крупных произведений), они же отбирают «короткий список» из десяти-пятнадцати книг, а потом стоглавое жюри, которое просто ставит каждому свои баллы (считает счетная комиссия).

Или все происходит таинственно, скрыто не то что за стенами совещательной комнаты, а даже для самих членов жюри: каждый выдвигает две свои кандидатуры и голосует по электронной почте, а координатор подсчитывает баллы, потом еще один круг – так работает премия «Поэт» (полтора миллиона за вклад в современную русскую поэзию).

Кстати, именно с последним решением «Поэта» связан последний литературный скандал. Совокупным решением премия была присуждена Юлию Киму – и в знак протеста жюри покинули Александр Кушнер, первый лауреат этой премии, и Евгений Рейн, один из последних ее лауреатов (в одном из интервью разъяренный Рейн назвал Кима «графоманом»). А на торжественной церемонии праздничное настроение лауреату сильно подпортил тоже поэт-лауреат и член жюри (по правилам премии новый лауреат автоматически входит в жюри и становится его председателем на следующий год) Евгений Евтушенко, второй год подряд яростно лоббирующий Наума Коржавина… именно о нем, своем кандидате, он и сказал, и очень эмоционально, в «приветственном слове» Киму.

Так что и жюри порой действует если не на «разрыв аорты», то на разрыв отношений. Бушуют страсти.

Вернусь к «Русскому Букеру» и к последнему его присуждению. Журнал «Вопросы литературы» возглавляет Игорь Шайтанов, он же является литературным секретарем этой премии; на протяжении последнего десятилетия в журнале ежегодно публикуются материалы острых литературно-критических дискуссий, «круглых столов», проводимых

по горячим следам присуждений. В одном из последних номеров журнала печатаются материалы очередной дискуссии, а встык с ней – статья Олега Кудрина, подвергшая основательной критике каждый из романов-финалистов!

И под конец – картинка с церемонии. Как всегда, неторопливо движется от блюда к блюду торжественный букеровский обед в «Золотом кольце» на Смоленской площади, шестеро финалистов уже получили свои букеты и дипломы, и ближе к десерту будет объявлен лауреат года. Среди финалистов ставки сделаны на «Обитель» Захара Прилепина – за две недели до этого он уже сорвал куш «Большой книги» (я сидела на церемонии в первых рядах и невольно слышала, как Сергей Нарышкин был потрясен тем, что и Захар – не Захар, и Прилепин – не Прилепин, а литературный псевдомим Евгения Лавлинского; имя наглухо приварилось к облику). И туда, на церемонию в Румянцевский зал бывшей Ленинки, с Захаром Прилепиным пришла группа поддержки – наголо бритые черномаечники в бутсах; а здесь с ним за столом сидели родные и та же группа поддержки. Как только было объявлено, что победил Владимир Шаров («Возвращение в Египет»), а не он, – Захар мгновенно покинул зал вместе со свитой, презрительно оставив на стуле букет и совсем ненужный ему диплом. Так его уязвило решение жюри первой независимой российской премии, ровесницы новой России.

…А как весело присутствовать на церемонии нарядной, но ничего не знающей ни о привходящих интригах, ни о тайнах совещательных комнат. Это возможно только когда награждаются лауреаты совсем других видов искусств… Так, зимой этого года я была соведущей (вместе с Валерием Семеновским) первой церемонии новой театральной премии «Театральный роман».

Кроме скандала, как самого яркого «хвоста» премии, иногда за решением жюри следует глухое недовольство. И ропот.

Это случается и с такой уникально прозрачной – на фоне всех других – премией, как «НОС».

И связано это с несколькими причинами.

Из них главные: размытость, неотчетливость критериев: НО*вая Социальность* – это одно, а НО*вая Словесность* – все-таки совсем другое, и совпадать оба этих прокламируемых в премиальном уставе критерия могут, но чрезвычайно редко, из-за чего выход в финал, несмотря на открытость публике голосования, поддержанного аргументацией членов жюри, бывает проблематичен. И в финал из-за этой размытости попадают головокружительно несопоставимые произведения, среди которых практически невозможно выбрать победителя. Например, «История болезни» Ирины Ясиной, документально рассказывающая о стоическом сопротивлении болезни и реакции родных и близких, и роман-верлибр Марии Рыбаковой «Гнедич» о первом русском переводчике «Илиады». Забавно, что порою сами члены жюри разных премий, настоящие профессионалы, можно сказать, даже зубры профессии, противоречат друг другу при определении формата того или

иного текста. Рыбакова получила за «Гнедича» 1) поэтическую премию Anthologia; 2) роман вошел в шорт-лист премии «НОС»; 3) роман стал лауреатом «Русской премии» в номинации «Короткая проза». Вот такие парадоксы.

Но – опять о «НОСе» и прозрачности его жюри.

Все члены жюри открыто и убедительно высказались за присуждение премии Ирине Ясиной. Наступает последний момент: члены жюри опускают свои голоса в мешок, который им подносит Ирина Прохорова, вдохновитель и распорядитель. И на глазах почтеннейшей публики, заполнившей большой зал, вскрывает его и считает голоса. Общее «ах – нет, не Ясина, а совсем другой победитель…» Жюри краснеет и бледнеет – а что такое коллективная ответственность жюри? Нет такой… Все-таки при всей прозрачности «имя лауреата определяет тайное голосование жюри», как прописано в уставе премии «Поэт», где на самом деле нет обсуждения и голосования, а есть заочное выставление баллов.

И с *моей* Премией Ивана Петровича Белкина (я, руководитель и координатор, ее придумала и учредила) тоже был скандал: его печатно устроил Андрей Битов, председатель жюри. Премию в тот год коллективным решением жюри (то есть непосредственно «балльным» голосованием, мягким рейтинговым) присудили Владиславу Отрошенко за повесть «Призрачный город»; а председатель жюри отстаивал другого финалиста, Алексея Лукьянова. И что же делать? Смириться? Да, скандала на церемонии со стороны Битова не последовало – но последовало энергичное битовское эссе «Записки жюриста», где Битов активно разбирался с неправильным решением неправильно устроенного, по его мнению, жюри (у каждого из пяти членов жюри – один голос, председатель арифметическим преимуществом не обладает).

В результате Битов так разозлился, что придумал на следующий год свою премию – «Новую Пушкинскую», она присуждается в двух номинациях, «старшенькому» и «младшенькому» (выдвигает и принимает решение сам Андрей Георгиевич единолично и единоправно). И далтаки премию Алексею Лукьянову. Настоял на своем – и возникла еще одна ежегодная церемония в Музее А.С.Пушкина, с чем я нас всех и поздравила. Компенсируем каждое несправедливое решение своим справедливым! Новая премия – новая интрига.

В итоге – в России сегодня вряд ли ежегодно наберется достаточное количество значительных произведений на каждую литературную премию…

Да и авторитетных членов жюри (ежегодно сменяемых – по уставу многих премий) – тоже…

А теперь – о том, *для чего* существуют (и множатся) литературные премии.

Ну в самом деле – не для того ведь только, чтобы раздавать деньги.

Конечно, в принципе они существуют для того, чтобы разметить литературное пространство. Ведь и читатели (а среди них есть

читатели-профессионалы по подходу к литературе), которым предлагается определенный выбор, и сами профессионалы-писатели по решениям и выбору жюри видят, кто и что сегодня поддерживается, какие произведения намечают, а может быть, и развивают новые литературные тренды.

Формулируя свой выбор, закрепляет ли жюри эти тренды? Бывает по-всякому.

Например, итоговое решение «Большой книги», может быть, не так существенно важно, как важен сам короткий список, определяемый группой экспертов. И именно по этим произведениям можно разобраться в направлениях современной прозы. Предпочтения средней (а значит, по вкусам, консервативной) публики здесь (в совокупности, повторяю, книг) угадываются. В этот «продуктовый набор» обязательно входят и по-писательски сделанные литературные биографии, байопики (Дмитрий Быков о Пастернаке, Людмила Сараскина о Солженицыне, Александр Кабаков и Евгений Попов о Василии Аксенове), качественная беллетристика, романы, для которых крайне важен сюжет, история и перипетии жизни главного героя, – например, книги Людмилы Улицкой; и семейная сага, особенно – женская, тоже сегодня почтенный и хорошо читаемый жанр (Дина Рубина, Марина Степнова, Анна Матвеева), и даже философски-исторический роман (Леонид Юзефович, Алексей Варламов).

Что касается «Русского Букера», то по его шорт-листам можно преподавать историю современной русской прозы. Эта премия в своих решениях работает не столько на мейнстрим (хотя и это бывает – так, в 2000 году жюри предпочло Людмилу Улицкую с ее «Казусом Кукоцкого» антиутопии «Кысь» Татьяны Толстой, философскому роману Алана Черчесова «Венок на могилу ветра» и роману

Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»), сколько на расширение читательского и (порой) на опережение писательского сознания. Хотя бы – неожиданным одобрением non fiction Рубена Гонсалеса Гальего «Белое на черном». Или вручением премии Владимиру Шарову за его сложный, не подстраивающийся ни под чьи вкусы роман «Возвращение в Египет», написанный в псевдопростой эпистолярной форме. Ну и нельзя напоследок не подивиться мощному премиальному успеху прозы Михаила Шишкина. За свой первый роман он получил всего лишь ежегодную журнальную премию (хотя эти премии весьма влиятельны для профессионалов и издателей), зато начиная со «Взятия Измаила» (Букер-2000), потом «Венерина волоса» («Национальный бестселлер» и «Большая книга», 3-е место) и «Письмовника» («Большая книга», 1-е место) он опередил всех других лауреатов крупных прозаических премий. Значит, его артхаусная, как ее часто называют, или филармоническая проза отмечена сразу и подряд несколькими составами различных жюри и экспертных советов. Так что тенденция к усложнению, если судить по последним решениям жюри (кстати, и повесть Татьяны Толстой получила своего «Белкина», и многосложный текст Алексея Макушинского «Поезд в Аргентину» был высоко оценен «Русской премией», примеры можно множить) нарастает. Это чувствует литературная среда, поднимая планку сложности – в неблагоприятной публичной сфере, работающей на консервацию и упрощение. Вот что еще важно: на это положительно реагирует (рублем!) и читатель, которому двадцать лет назад было все безразлично, что выбирают члены жюри, – успех у профессионалов никак не отражался на книжных продажах.

Да, премиальные сюжеты воздействуют на литературную среду, включающую прежде всего самих писателей. Но формируют ли они тренды чтения, оказывают ли влияние на читательскую публику? Только если складывается мода – на того или иного писателя. А мода очень зависит от пиара и самопиара. Моду на консервативного во многих смыслах Прилепина формирует в том числе сам Прилепин (плюс все другие составляющие – премии и т.д.), дразнящий и провоцирующий читателя-интеллигента, продуманно разжигающий либеральные страсти вокруг своей фигуры. ◆

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
НИКОГДА НЕ ПОЗДНО
ПОДПИСАТЬСЯ
НА ЕДИНСТВЕННЫЙ
В РОССИИ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ПО ИСКУССТВУ.
НАС ЗНАЮТ, ПОТОМУ
ЧТО ИСКУССТВО КИНО –
ЭТО ПРОФЕССИЯ
И ДОСУГ, АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ
О САМЫХ ЗНАЧИМЫХ
ЯВЛЕНИЯХ КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ИНТЕРВЬЮ
С МАСТЕРАМИ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ, УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ
МЕМУАРЫ, СЦЕНАРИИ
И ПЬЕСЫ.

2art.ru

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70400

www.kino

119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Антон Долин

МИРУ – РИМ

Фильмы Паоло Соррентино

FESTIVAL DE CANNES

Великая красота (пролог)

Она повсюду. Ускользающая, утешающая, устрашающая; обволакивающая, всеобъемлющая, всепобеждающая да и победившая всех давно – красота. Она в насыщенной зелени пиний, синеве тихого моря, маячащих на горизонте горах. Она в городском ландшафте – на безлюдных мостовых, в тенистых двориках монастырей, в тени монументов, торчащих на каждом шагу. В просторных залах римских палаццо, помпезных концертных залах и на футбольных стадионах. В звучащей отовсюду невыносимо мелодичной музыке, от бельканто до Сан-Ремо. На полотнах Ренессанса и барокко, в архитектуре старинных церквей. В элегантности итальянской моды, не чурающейся ни кича, ни самоповторов. В каждом женском профиле, в походке, в разрезе глаз, в едва заметной улыбке. И в самом звучании речи, где каждое слово – отдельная симфония, а имя и подавно: Антонио Пизапия и Титта ди Джираломо, Иеремия де Иеремей и Джеп Гамбарделла. Джулио Андреотти, наконец.

Самого успешного современного режиссера Италии Паоло Соррентино – первый фильм награжден в Венеции, все остальные показаны в конкурсе Канна, был также «Оскар», – и любят, и ненавидят именно за это. За красоту. Перфекционист и формалист с идеальным чутьем, виртуоз монтажа и саундтрека, он способен превратить в произведение визуального искусства любой мусор. Его дар – избирательное зрение и способность компилировать образы в сложносочиненные инсталляции, сообщающие глазу больше, чем уму. Или иначе: глазу они сообщают так много, что мозг начинает тормозить.

Но не следует забывать: красота не самоцель, а участь. Возможно, даже проклятие, и не лично

←
Паоло Соррентино

Соррентино, но всей Италии. «Сало» Пазолини не перечеркнет его же «Евангелие от Матфея» или трилогию жизни; радикальные эксперименты Ноно или Шельси не отменят благозвучия оперных колоратур; аскетизм художников арте повера не заслонит Рафаэля и Караваджо. Удел этой земли и населяющих ее людей – красота. Соррентино, смирившись с самим фактом, внедряется в эту красоту и не разрушает, но исследует ее – не всегда с пиететом, бывает что и с меланхолией, неприязнью, едва ли не брезгливостью. Будто в отместку, красота преследует его повсюду, даже там, где Италией не пахнет, – в Ирландии и Бразилии, в Штатах и Швейцарии. Каждая его картина – об этом.

«Лишний человек» (2001) – о красоте ухода, прощания, смерти.

«Последствия любви» (2004) – о красоте самоотвержения.

«Друг семьи» (2006) – о красоте женщины.

«Изумительный» (2008) – о красоте власти.

«Где бы ты ни был» (2011) – о красоте мести и прощения.

«Великая красота» (2013) – о красоте судьбы и того города, где она куется.

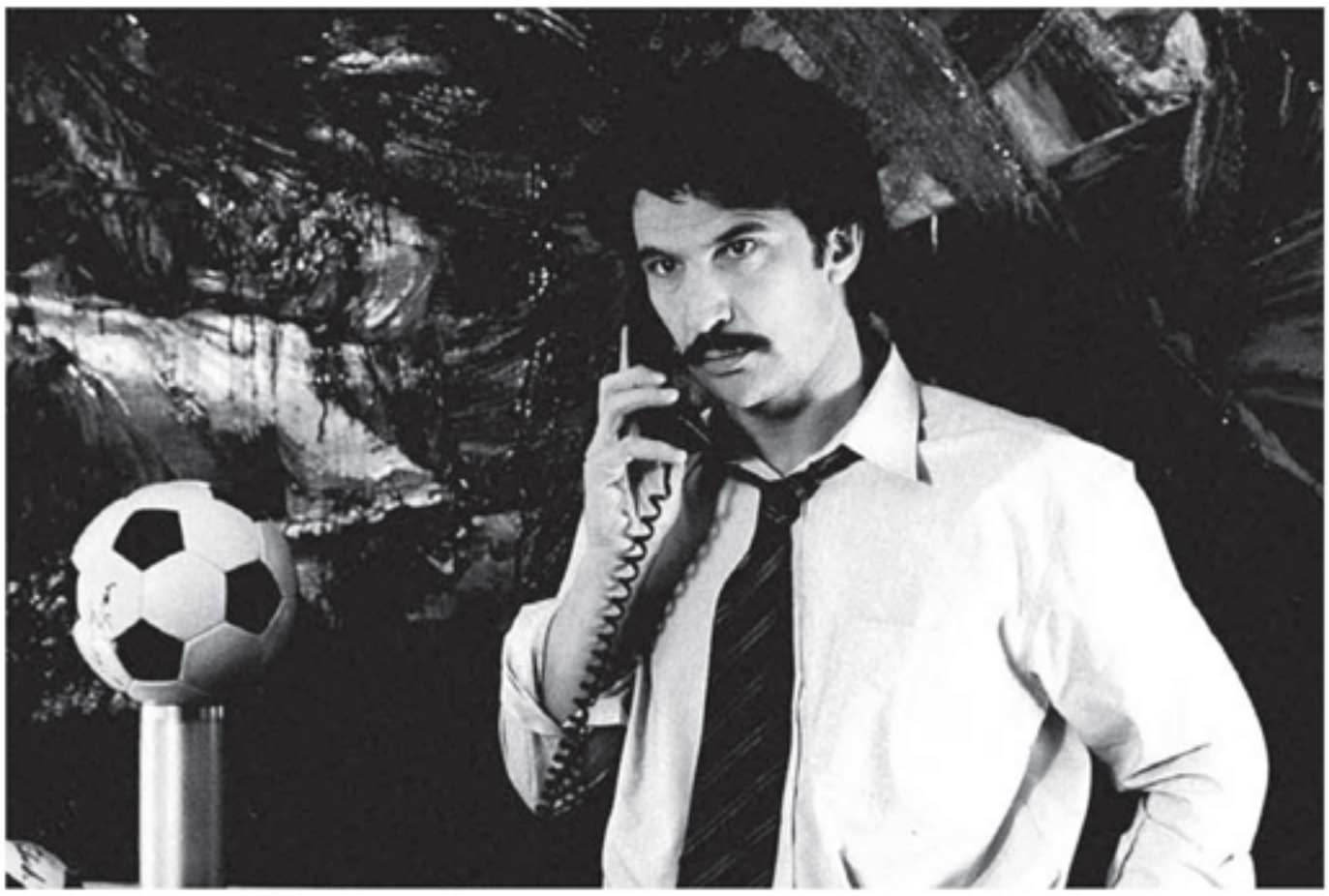
«Молодость» (2015) – о красоте прошлого.

Окидывая это прошлое, принадлежащее человечеству, всем и никому, японский турист в начале «Великой красоты» выходит на смотровую площадку Джаниколо, чтобы сфотографировать панораму вечного города. Под звуки хорала – не исключено, что похоронного, – Дэвида Лэнга он настраивает камеру, прицеливается и падает замертво. Красота убивает.

I. Где бы ты ни был / Все правы

С недавних пор популярным ответом на вопрос о лучшем фильме про Рим стала «Великая красота». Не потому, что лента Соррентино превосходит какие-нибудь «Римские каникулы»; у него преимущество талантливого путеводителя – город предстает здесь не только древним, но и сегодняшним, сиюминутным, узнаваемым даже теми, кто никогда в нем не бывал. Подобно одному из эпизодических персонажей, владеющему тайными ключами от всех скрытых сокровищ столицы, режиссер проходит по пустым коридорам уснувших дворцов, незамеченным пробирается через опустевшие музеи, проникает в любые секретные сады, не брезгует частными вечеринками, салонами красоты, дискотеками или стрип-клубами. Но вместе с тем не стыдится обустроить террасу шикарной квартиры своего героя – светского репортера Гамбарделлы – непосредственно напротив Колизея, а первое же любовное свидание назначить ему на Пьяцца Навона. В этой вальяжной мешанине спрятанного и очевидного, сокровищ и общих мест опознается не столько «Сладкая жизнь», с которой многие так недружелюбно сравнивали фильм Соррентино, сколько «Рим» Феллини – интимный и личный портрет города, написанный автором, также приезжим.

В самом деле, вроде бы очевидное сходство Гамбарделлы с Марчелло Рубини из «Сладкой жизни» – поверхностное. Он гораздо старше: на



момент начала фильма ему стукнуло шестьдесят пять. Он не влюблен и даже не увлечен. Он не мечтает стать писателем – более того, уже им побывал, написав прославленный роман и после этого навсегда погрузившись в светскую рутину. Его лучший друг – не гений, кончающий с собой, а графоман, мечтающий о сценическом успехе. Гамбарделла – не цитата из Феллини, а воплощенная фобия. Устало и благодушно, без следа надлома в душе плывет он в финале по Тибру, и тихое течение мутной древней реки подчиняет себе его прописанную до самой смерти судьбу. Лишь скачок в прошлое, к другой воде – пронзительно-синему морю, на берегу которого он потерял невинность давным-давно, в прежней жизни, – напоминает о том, что когда-то и горизонта не было видно, не говоря о берегах.

«Лишний человек»

Мы не знаем этого наверняка, но то море, вероятно, омывает иные берега, на которых стоит Неаполь, родной город Соррентино. В семнадцать лет будущий режиссер, сын банкира, остался сиротой, потеряв обоих родителей из-за несчастного случая. Он оставил Неаполь и бросил многообещающую карьеру в финансовой сфере, чтобы работать в кино и жить в Риме. Если не считать ранних короткометражек и двух снятых для телевидения (но поставленных не им, а многолетним соратником и близким другом Тони Сервилло) театральных пьес Эдуардо Де Филиппо, Неаполь оставил отчетливый след лишь в первой картине Соррентино – в «Лишнем человеке». Двое героев, споткнувшиеся на самом пике карьеры и не оправившиеся, тезки-однофамильцы – поп-певец Тони Пизапиа и футболист Антонио Пизапиа, – смотрят на родной город как на тюрьму. Собственно, первый из них и попадает за решетку, уложив в койку несовершеннолетнюю фанатку, а второй, повредивший ногу и вынужденно ушедший из спорта, безрезультатно мечтает о международной карьере: он кончает с собой рядом

«Последствия любви»

с аэропортом, будто не вынеся самой мысли о том, чтобы остаться в Неаполе навсегда.

Города нет в кадре: ни узнаваемых набережных, ни театра Сан-Карло или Королевского дворца – ничего. Здесь нечто более глубокое, чем неприязнь к Неаполю или страх: что-то вроде бесконечного побега от самого себя, заведомо неосуществимого. «Знаете, почему я питаюсь одними корнями?» – спрашивает древняя старушка-блаженная у Джепа Гамбарделлы в «Великой красоте» и сама отвечает: «Потому что корни – это важно». А тому и вспоминать неприятно о своих корнях: память о них осталась в прошлом и еще на страницах его юношеского романа «Человеческий аппарат», который мудрая старушка когда-то читала.

Соррентино тоже разбирается со своими корнями в дебютном и пока единственном романе «Все правы» (2010). Литературные образы не визуальные. Здесь его герой, двойник Тони Пизапиа, – поп-звезда Тони Пагода (биографии схожи, психотипы идентичны, воображаемая внешность Тони из романа, по признанию автора, в его представлении отдана тому же Сервилло, который озвучил аудиокнигу), – исследует Неаполь во всех деталях, показанных подробно до отвращения, на протяжении нескольких десятилетий: от детства до зрелости персонажа. Однако недаром единственный сюжет книги – побег из родного города и смена личности. Пагода оказывается в Бразилии, где как раз в момент публикации романа Соррентино готовится снимать свою десятиминутную новеллу для альманаха «Рио, я люблю тебя» (2014), и там стирает себя, чтобы нарисовать заново… Но не может: его узнает живущий здесь же мафиозный босс, бежавший из Италии, а другой богатый соотечественник убеждает вернуться на родину, чтобы за безумные гонорары служить его приватным менестрелем на вечеринках

и оргиях. Разумеется, постаревшему Тони приходится переселиться не куда-то, а в Рим. Круг замкнулся.

Конечно, Рим Соррентино не только конкретный город, сосредоточение богатств, чудес и мерзостей всего света, но и воплощенная суета сует, которая стирает твои личные черты, смешивая все цвета, – это и оскорбительно, и спасительно. Точно как в магическом и карикатурном эпизоде «Великой красоты», где девочка-художница на глазах восхищенной светской публики создает абстрактное полотно, яростно выплескивая краски на чистый холст и размазывая их руками. Все равно в конечном счете подлинники шедевров, собранные в одном месте усилием многовековой истории, ныне не более чем самая богатая театральная декорация на свете. В кульминационной сцене «Друга семьи» это вдруг становится ясно хитроумному ростовщику из провинции, одураченному компанией безработных актеров – ряженых гладиаторов, зарабатывающих копеечку у ворот Колизея: приехав в Рим, самоуверенный прагматик внезапно осознает собственную призрачность.

Ощущение помпезного фейка, подавляюще мрачного во всем своем великолепии и уверенного в том, что тебя он переживет, наполняет единственный фильм Соррентино по мотивам реальных событий – самую сюрреалистичную из его работ: «Изумительный», вольное жизнеописание многократного премьер-министра Италии, христианского демократа Джулио Андреотти. И церкви, и палаццо, и правительственные учреждения – все это лишь павильоны власти, где у актера нет иной задачи, кроме как крепче держаться за завоеванное однажды амплуа и ни в коем случае не сходить со сцены. В этом фильме герои актуальной политики раз за разом застывают в сценах с воспроизведенных в пародийно-травестийной форме ренессансных полотен и фресок – то «Тайная вечеря», то «Поцелуй Иуды», – играя в вечном театре лжи и предательства, без которого невозможны высшие эшелоны власти. Это внутренний Рим, город интерьеров, где наружу можно выйти только ночью или на рассвете под строжайшей охраной: иначе станешь добычей другой сцены – театра смерти, где уже совершили свои выходы Альдо Моро, Мино Пекорелли и остальные жертвы чужих политических амбиций.

Чувство замкнутости, мнимого спасения от угрозы внешнего мира, Соррентино передает и простым смертным – своим вымышленным героям, запирающимся в комнатах шикарных швейцарских отелей: бухгалтеру мафии Титте ди Джираломо в «Последствиях любви», а вслед за ним великому композитору Фреду Беллинджеру и выдающемуся режиссеру Мику Бойлу в «Молодости». Почему Швейцария – мирный и стерильный сосед Италии, произведший на свет не тысячи шедевров, а только часы с кукушкой (кстати, отличный образ для разгромной статьи о любом фильме Соррентино: каждый из них напоминает отлаженный часовой механизм)? Эти горы и озера освобождают от веса истории и культуры, а корректность и скромность здешних метрдотелей и банкиров позволяют на время забыть о собственном «я».

И перейти от симфоний к скромным сюитам для коровьих колокольчиков – именно так и поступает ушедший на пенсию Беллинджер, отказавший королеве Англии в просьбе выступить на дне рождения ее супруга. Композитор тоскует по утраченной чистоте и прямолинейности своего самого знаменитого сочинения, «Простых песен» для сопрано с оркестром. Так и Соррентино, несущий на плечах всю славную историю итальянского кино и привычно перегружающий ткань своих картин метафорами, цитатами и рифмами, явственно мечтает исполнить простую песню. Если не сама эта простота, то ее желание явно проступает сквозь каждый его сценарий.

К ней стремится и Чейен, рокер-легенда в клоунском гриме, сыгранный Шоном Пенном в первой англоязычной ленте Соррентино «Где бы ты ни был». Чтобы выяснить, кто он и зачем живет, герой преодолевает все свои фобии и отправляется подальше из Дублина, где давно сидит на пенсии, ограничив личное пространство собственным домом и ближайшим торговым центром, – в далекие незнакомые США. Чередуя иконографические пейзажи, от Нью-Йорка до Нью-Мексико, режиссер вновь пытается использовать общие места как смысловые фильтры, через которые просочится и очистится личность его страдающего персонажа, переплавившись в конечном счете в простейшую из песен, сыгранную на акустической гитаре. Среда обитания – тюрьма любого из нас, но, парадоксальным образом, необходимо отсидеть свой срок, чтобы вновь понять смысл слова «свобода».

II. Лишний человек / Изумительный

Американский вояж Соррентино «Где бы ты ни был» выруган критиками и проигнорирован почти всеми призовыми академиями. Общий вердикт свелся к тому, что итальянцу в англоязычном мире делать нечего (все впустую: через фильм, уже после «Оскара», Соррентино снял по-английски «Молодость» с Майклом Кейном и Харви Кейтелом, а потом сразу принялся за мини-сериал для HBO – «Молодой папа» с Джудом Лоу). В частности, картину критиковали за запутанный и надуманный сюжет. Меж тем стоит очистить его от украшательства и визуальной эксцентрики, чтобы обнаружить «простую песню» – чисто итальянскую историю деревянного мальчика Пиноккио.

Чейен – бывший рокер, который, даже выйдя на пенсию, так и не повзрослел, оставшись капризным и грустным ребенком, – едет в Штаты, чтобы похоронить отца, с которым он не виделся и не разговаривал много лет. Там он узнает, что тот, когда-то чудом выжив в Освенциме, всю жизнь мечтал найти своего палача и мучителя – немца, по слухам, скрывающегося в глубинах Америки. Взяв на себя эту миссию и захватив дневники отца, герой совершает путешествие через всю страну – не только добиваясь цели, но и преображаясь по ходу действия. В финале он впервые появляется перед камерой без карикатурного грима. Соррентино уверяет, что, создавая образ Чейена, вдохновлялся Робертом Смитом из The Cure, но вспоминается много

«Друг семьи»

кто – от музыкантов Kiss до Элиса Купера. Раскрашенная марионетка без возраста, с мимикой заводной куклы и деревянной походкой, лишь отчасти похожая на человека, совершила свое путешествие – бегство от отца и в то же время бегство от самого себя, навстречу брошенному дому, – чтобы, пережив множество приключений, в конце концов очнуться живой. Точь-в-точь герой Коллоди.

Сам проект родился из встречи Соррентино с Шоном Пенном – тот, будучи президентом жюри в Канне, наградил «Изумительного» специальным призом, а потом, познакомившись с режиссером на церемонии закрытия, вдохновил его на мысль о совместном проекте. Предложение о сотрудничестве Соррентино наговорил Пенну на автоответчик, а когда тот перезвонил с согласием, решил, что его разыгрывают друзья. Ничего удивительного в том, что голливудская звезда возжелал сыграть у молодого и сравнительно малоизвестного итальянца: достаточно посмотреть на актерские чудеса, которые творит Тони Сервилло (точнее, творит с ним Соррентино) в «Изумительном». Ничего странного и в том, что роль признана неудачной: в Штатах мерилом актерского искусства считается преображение, психологическое вживание в роль. Именно за это Пенна дважды награждала Академия – вспомните «Таинственную реку» и «Харви Милка».

Метод Соррентино не просто другой, но противоположный. Он тщательно создает для каждого героя маску и считает задачу выполненной, если тот носит ее не снимая, до самого конца, не позволяя своему актерскому «я» преодолеть или оживить статичный образ. Маска театра Но или комедии дель арте, которая и меньше, и гораздо больше, чем скрытый за ней артист. В любом случае рядом с этой маской исполнитель – «лишний человек», как сформулировал Соррентино в названии своего дебютного фильма.

«Изумительный»

Кто он? В этой картине лишние оба – футболист Пизапиа и певец Пизапиа, безнадежно выпавшие из собственной жизни. Режиссер еще ищет свой стиль и язык, не успел повстречать своего постоянного оператора – мастера изощренной светотени Луку Бигацци – и временами работает в традиционном ключе добротной европейской драмы: усатый спортсмен-неудачник бьется как рыба об лед о невидимый барьер коррупционной системы национальной бюрократии без надежд на победу. Вероятно, он и есть лишний в системе координат Соррентино. При формальном равноправии персонажей главный из них все-таки тот, кто переживает потерю не только заработка, но амплуа, той самой маски, без которой он себя не видит и не чувствует и нехватку которой он компенсирует, совершая убийство – месть за незнакомого ему футболиста-двойника. Так Тони Пизапиа обретает тюремный срок и прежнюю славу, а Соррентино – друга и любимого артиста. Его встреча с неюным уже театральным актером и режиссером Тони Сервилло, знатоком Мольера, Гольдони и Де Филиппо, оказывается судьбоносной: отныне и навсегда он станет для Соррентино его Пульчинеллой. За роль в «Лишнем человеке» Сервилло получает первые в своей жизни номинации на две главные кинонаграды Италии – «Давид ди Донателло» и «Серебряная лента». Эти призы он потом будет принимать на сцене трижды, за все последующие роли в картинах Соррентино.

На примере Сервилло проще и нагляднее всего исследовать трансформацию героя Соррентино. В «Лишнем человеке» он пижон и фанфарон, не видящий себя вне сцены и славы, – тот, кого считал равным себе сам Синатра (деталь уже из романа «Все правы», герой которого – близнец этого Тони). Потому и не способен смириться с провинциальной эстрадой или тихой заводью ресторатора: уж лучше жарить

рыбу для сокамерников в тюрьме. Собственно, этот фильм о том, как, однажды надев маску, невыносимо сложно с ней расстаться. О превращении из «изумительного» в «лишнего человека», тень случайного двойника или (хуже) собственную тень. Обратная ситуация в «Последствиях любви», где сдержанный до полной недвижности, не меняющийся в лице герой-манекен – не умеющий улыбаться, не позволяющий себе ни одного спонтанного жеста или слова, – бухгалтер мафии, живущий в тихом отеле на берегу швейцарского озера. Титта ди Джираломо редуцировал себя до состояния «лишнего человека», его сверхзадача – быть незаметным.

Что, казалось бы, общего с гостеприимным и очаровательным Джепом Гамбарделлой – душой любой компании из «Великой красоты»? Разве что то, как виртуозно в обеих ролях Сервилло прячется за искусственно созданным амплуа, сливаясь, как хамелеон, с предложенным пейзажем (будь то нейтральный покой швейцарского отеля или буйный вечный праздник итальянской столицы). Все герои Сервилло в фильмах Соррентино – актеры, чья задача не в том, чтобы выставить напоказ чьи-то яркие качества, но в том, чтобы скрыть свои, спрятать их в тень, сделать главной интригой для зрителя непростой путь к их пониманию и возможному сочувствию.

Поэтому высшего мастерства тандем режиссера и исполнителя достигает в «Изумительном», герой которого – Джулио Андреотти – тем больше интригует публику, чем искуснее ускользает от любой трактовки. С удовольствием он перечисляет свои прозвища: Божественный, Альфа, Горбун, Лиса, Молох, Саламандра, Черный Папа, Бесконечность, Страшный человек, Вельзевул. Кто он такой – посланец ада или небес, расчетливый интриган или политик от Бога, связанный с мафией коррупционер или новый Мазарини, чьи амбиции отступают перед благом государства? Еще один пожизненно замаскированный герой телешоу «Куклы» – карикатура не столько на Андреотти, сколько на стандартное представление человечества о злодее, похожем разом на Дракулу и доктора Франкенштейна, – за время фильма переживает превращение из самой влиятельной персоны государства в рядового старика, который вот-вот предстанет перед судом.

Успеть в момент смены масок разглядеть в зазоре человека – это и есть главная задача, которую Соррентино ставит перед зрителем, начисто забывая о саспенсе и намеренно путая хронологию событий. Так рождается самая экспериментальная за всю историю кино и вместе с тем близкая к идеалу политическая кинобиография. Стихия сменяющих друг друга образов в искусственной атмосфере, где любая перспектива искажена стремлением к власти или ненавистью к ней, подменяет собой нарративную внятность – и обретает универсальную художественную ценность даже для той публики, которая ничего не знает о прототипах колоритных экранных персонажей.

Главный внутренний сюжет «Изумительного» – выход на пенсию. Задан вектор, противоположный «Лишнему человеку»: необходимо

стать никем, побывав всем, как начать жить и перестать беспокоиться, но как этого добиться, если маска давно приросла к лицу? В «Молодости» эта тема принимает экзистенциальный размах – в том числе потому, что хотя персонажи здесь (в отличие от «Изумительного») вымышленные, зато великими актерами и знаменитостями восьмидесятидвухлетний британец Майкл Кейн и семидесятишестилетний американец Харви Кейтел – по сюжету старые друзья Фред и Мик – являются на самом деле. Тут же их удел – сыграть двух в прошлом выдающихся стариков, коротающих унылые летние дни в роскошном отеле в швейцарских горах. Трудно не оценить работу режиссера, он же драматург, над собой. По-прежнему не владея английским, он подбирает идеальные роли для двух мощных отставников, позволяя им заполнить предложенные ниши природной харизмой до краев и через край. Но и для них – невозмутимого флегматика Кейна–Фреда и страстного мизантропа Кейтела–Мика – это особенная задача: отдохнуть от самих себя и взглянуть на себя со стороны в далекой от всего Швейцарии глазами итальянца, который вдвое моложе.

Композитор Беллинджер ушел на покой, окончательно и бесповоротно: в компании дочери, она же его менеджер и ассистент, он отдыхает от прожитой жизни, отказываясь даже писать мемуары – и тем более отвергая почетное предложение за гигантские деньги вернуться на сцену. Режиссер Бойл, напротив, приехал сюда, чтобы в компании молодых сценаристов-соавторов приготовиться к съемкам прощального фильма – своего «завещания», где последнюю и лучшую роль сыграет его гениальная соратница и ровесница, актриса Бренда Морел. Первый сдался и плывет по воле волн, второй борется до последнего, но развязка неожиданно поменяет их местами. Не догадываясь о ней, приятели обсуждают вопросы мочеиспускания, а потом нежатся в бассейне.

На смену реке и морю «Великой красоты» или озеру «Последствий любви» приходит другой – любимейший для Соррентино – образ: ограниченный искусственный водоем, то есть бассейн. Его фильмы именно таковы – стоячая прозрачная вода, воплощение тихой смиренной безвыходности и исчерпанности прожитой жизни. Чейен в «Где бы ты ни был» играет с женой в теннис на дне пустого бассейна, а потом учит плавать хрупкого мальчика, потомка того самого нациста, которого он ищет по всему миру. Его месть наконец отысканному злодею – ныне тоже безобидному и беспомощному пенсионеру – в том, чтобы, повторив унизительную пытку из концлагерей, выгнать голого старика на снег. Соррентино поступает так с каждым из своих героев: снимая с них привычные маски, разоблачает догола и выставляет на общее обозрение в бассейне, где вода становится увеличительным стеклом.

Приговор телу – заходящая в тот же бассейн и грациозно не замечающая стариков, абсолютно обнаженная, будто Афродита, бессовестно красивая мисс Мира. Приговор духу – визит в соседней сцене той самой Бренды Морел (Джейн Фонда), ставящей крест на утлых надеждах

«Где бы ты ни был»

ветерана-режиссера. Будущего нет: сорванная маска – сигнал близкого ухода. Но и прошлое требует поберечься от слишком почтительного отношения к себе. Другой актер (по сюжету), известный на весь мир ролью робота в дурацком фантастическом фильме, Джимми Три (Пол Дэно), как выясняется, приехал в тот же отель, чтобы готовиться к роли Гитлера. Даже бездонное море с годами обмелеет до бассейна, даже величайшая трагедия прошлого непременно превратится в глупое шоу. И никто не даст гарантии, что твоя личная драма – как это происходит в саркастичном «Друге семьи» – не покажется со стороны уморительной комедией.

III. Последствия любви / Молодость

Фирменный прием Соррентино и Бигацци, возможно, унаследованный от Бертолуччи, – круговая панорама камеры вокруг застывшего персонажа или сцены, превращенной в стоп-кадр. Сюжет, и так нередко нитевидный, останавливается вовсе ради возможности рассмотреть его героя – как правило, обманывающегося на свой счет. Это могут быть центральные персонажи, но не обязательно; вдруг Соррентино тормозит на третьестепенном статисте – старике, ребенке, девушке – и останавливается на нем, вглядываясь и бесцельно гадая, как Мик и Фред в ресторане отеля: кто это? о чем думает? к чему стремится? Так туристы в Галерее Боргезе кружат, обходя со всех сторон «Аполлона и Дафну» или «Похищение Прозерпины» Бернини (хотя гротескные герои Соррентино, пожалуй, больше схожи с объектами его современника Маурицио Кателлана). Время замирает, отказываясь от привычной гегемонии в кинематографе, уступая чистой феноменологии, наблюдению за личностями как за явлениями – и не отделяя их больше от пространства.

«Великая красота»

Это отрицание развития – своеобразная борьба с ходом времени, что-то глубоко личное для автора. Недаром все без исключения главные герои Соррентино старше, чем их создатель. Если в «Лишнем человеке» Сервилло еще играет зрелого мужчину, то в «Последствиях любви», «Изумительном» и «Великой красоте» он – человек почти уже пожилой. Чейен в «Где бы ты ни был» для рокера – давно дедушка, Фред и Мик в «Молодости» – настоящие старцы. Да и кстати: при чем тут вообще молодость, почему было не назвать фильм по-честному «Старость»?

Ответ прост: Соррентино действительно пристально вглядывается в молодость – самую наглую, природную, неоспоримую ипостась правящей миром великой красоты, – и не существует лучшего угла зрения, чем бессильное положение влюбленного, эту молодость безвозвратно потерявшего. Молодость – предмет; старость – лишь оптический инструмент, перевернутый бинокль, в котором прошлое отдалилось на такое расстояние, что стало едва различимым (и вдвойне прекрасным).

Главное свойство молодости – ее вера в собственное бессмертие. Вне этой веры жизнь превращается в муку, в череду уколов косметолога, в прославление увядающего тела во имя его реанимации. В этот абсурдный замкнутый процесс и погружена подружка Гамбарделлы стриптизерша Рамона: все заработки она спускает на пластические операции, пока не решается сдаться и умереть. Вне молодости нет обладания красотой, и высшая безнадежность утратившего их – идеально выражена в мишуре светских нарядов, обмане высокой моды. К слову, в титрах «Молодости» – драгоценности Bvlgari, костюмы Brioni и Armani, для которых – как и для других брендов – Соррентино в прошлом снимал рекламные ролики. Но что они такое в сравнении

с наготой модели-красавицы, при встрече с которой во сне герой немедленно начинает тонуть? Или даже с одним изгибом руки лопоухой юной массажистки, с которой старику композитору и поговорить не удается, настолько он ею заворожен?..

Дистанция между влюбленным и предметом его страсти должна быть предельной, без этого не сложится романа: таков контраст между ангелическими песнопениями Дэвида Лэнга, автора музыки к «Великой красоте» и «Молодости», и назойливым дискотечным тыц-тыц, таким же однообразным, как катящаяся к закату жизнь. Они несовместимы в одном пространстве и потому так шокирующе органично соседствуют в кинематографе Соррентино. Любовь в его фильмах никогда не несчастная в традиционном смысле слова; просто она и порождена, и заведомо разрушена драмой несовпадения.

«Никогда не недооценивай последствий любви», – делает сам себе памятку в блокноте Титта ди Джираломо. Но тут же нарушает собственную заповедь, соглашаясь на свидание с молчаливой официанткой Софией, и вслед за этим совершает первый непредсказуемый поступок в жизни, который его и губит. Любовь остается невысказанной, невыявленной, немой. Но этот фильм – трагедия, вот схожий сюжет в формате комедии: в «Друге семьи» уродливый горбун-ростовщик Иеремия (фактурный Джакомо Риццо, когда-то игравший в «Декамероне» Пазолини и тоже, как и Сервилло, больше известный по театральным ролям) положил глаз на королеву красоты маленького городка, где он по-монашески живет с больной матерью. Та выходит замуж, родители берут взаймы деньги на свадьбу, и Иеремия соглашается снизить процент выплат, если невеста отдастся ему в канун церемонии… а потом, добившись своего, вдруг намертво влюбляется в живое воплощение безупречной надменной молодости. Как в классическом моралите, его удел – наказание; обманщик будет обманут, вышедший за пределы амплуа актер – высмеян и поруган.

Наконец, анекдотическое измерение этот сюжет принимает в зарисовке о неравном браке «Фортуна», включенной в альманах «Рио, я люблю тебя». Больной немолодой турист со своей молодой женой-вертихвосткой отправляется на пляж, выдернув ее из бассейна. Она наслаждается вседозволенностью, запрещая мужу курение, сладости и прочие несовместимые с его возрастом и состоянием здоровья радости; он посылает ее купаться в опасные волны – и с мстительным кайфом отворачивается от тонущей супруги, вставляя в уши наушники, закуривая и разворачивая конфету. Макабрический финал басни – жестокое отмщение красоте за ее эгоизм, сладкий кошмар старика, язвительное memento mori. Утонув в расцвете лет, жена навеки сохранит свою молодость; это и страшно, и прекрасно. Точно так же не протестует против своей казни Титта ди Джираломо, которого мафия за кражу ее средств закатывает в бетон, то есть топит в жидком цементе. Будто превращает в бессмертную (хоть и абстрактную) скульптуру – памятник любви.

Декларативная пустота притворяющейся бессюжетной «Великой красоты» – значимая, как та площадь, откуда в результате циркового фокуса в одной из сцен фильма вдруг исчезает живой жираф. Но герой открывает свою слабость далеко не сразу – тот момент на море, когда он впервые встретился наедине с самой прекрасной девушкой в своей жизни. Потом она его оставила и вышла замуж за другого. Теперь ее муж находит одинокого Гамбарделлу и потерянно рассказывает ему о дневнике только что скончавшейся жены: оказывается, всю жизнь она любила только его – но ни объяснений, ни подтверждений не сохранилось, дневник был сожжен сразу после прочтения. Меж тем эта ночь и была единственным моментом подлинной красоты в их жизни, и никакие римские богатства никогда его не компенсируют. Вся жизнь – бесконечно длящиеся последствия любви.

С особенной остротой это чувствуют Фред и Мик в «Молодости». Первый погружен в нирвану медицинских процедур – и ждет невозможного результата, обретения внутренней гармонии (удается же подняться над землей медитирующему тибетскому монаху, обитателю того же отеля-санатория). Второй надеется на воскрешение, на инъекцию молодости – недаром он окружил себя неопытными сценаристами, ни за что не способными вообразить финальную сцену смерти, – но на ум идет только больная простата, а из памяти вовсе стерлись воспоминания о женщинах из прошлого – ныне смутных призраках. Мик и Фред не одни, их товарищи по несчастью повсюду: и великая когда-то актриса, согласившаяся сыграть в сериале роль бабушки, и бывший гений футбола – ныне безмолвный и анонимный, играющий в мяч сам с собой на пустом поле, и многие-многие другие, для кого в пространстве фильма не хватило места.

Одиночество и смерть – тоже последствия любви: не испытав ее, не станешь горевать о потере. Хотя и это чувство со временем становится почти беспредметным. Воспоминания стираются, щемящая жажда красоты – вместе с ними. Вспоминая о своей жене – единственной исполнительнице его «Простых песен», ныне потерявшей рассудок и помещенной в венецианскую больницу, – Фред бежит соблазна попробовать повторить пережитое на новой сцене, даже в компании лучших из лучших: оркестра BBC, Суми Йо и Виктории Муловой. Он не понимает того, что сойти с этой сцены, однажды на ней оказавшись, вовсе невозможно – и собственная музыка непременно настигнет его так или иначе: в поле, часовом магазине или неловких этюдах, разыгрываемых в соседнем номере мальчиком-левшой.

Вездесущесть музыки и есть та последняя и искренняя надежда на спасение, которой пронизаны фильмы Соррентино при всей их холодной иронии, при всех визуальных кунштюках, при всех актерских изысках и образных условностях. Недаром так часто его герои – композиторы или певцы, не случайно в самых диких комбинациях возникают в саундтреках Элгар и Лоран Гарнье, The Notwist и Anthony and the Johnsons, Вивальди и Бет Ортон, Мартынов и Тавенер, Mogwai и Cake,

«Молодость»

а Дэвид Бирн (в «Где бы ты ни был») и Марк Козелек (в «Молодости») даже играют небольшие роли самих себя. Но результат не постмодернистский компот, требующий от зрителя узнавания, а тонкий эмоциональный бэкграунд, иногда говорящий о содержании откровеннее, чем это делает изобразительный ряд.

В романе «Все правы», написанном от лица музыканта, Соррентино позволяет себе прямую аллюзию на главный текст итальянской литературы – «Божественную комедию». Он сравнивает Неаполь с адом, по разным кругам которого (семейный, мафиозный, связанный с шоубизнесом) странствует мятущийся герой, потом посылает его в чистилище – Бразилию, где ему остается отрешиться от былой славы и познать себя в компании гигантских тараканов, а потом возвращает его в Европу, в сомнительный парадиз Рима. Но главное – ведущая Тони Пагоду по жизни память о первой его возлюбленной, утраченной навсегда девушке с неслучайным именем Беатриче.

Первый фильм Соррентино, крошечная полулюбительская короткометражка, сделанная вместе со Стефано Руссо в 1994-м, так и называется «Рай». Ее содержание – события пустой и глупой жизни, проносящиеся в сознании за секунду до смерти и застревающие на вечеринке в караоке-баре. Очевидно, что адом может быть любая жизнь, даже самого удачливого человека; да вся Италия с ее нескончаемой суетой и назойливой красотой – такая беспорядочная преисподняя. Вероятно, чистилище в этой системе координат – стерильные номера швейцарских отелей, заставляющие забыть о любой, самой бурной биографии. А вот рай визуального выражения не имеет. Он просто звучит за кадром, заставляя забыть об одиночестве, о своей смерти и о чужой молодости, как простая песня. Из всех плачевных последствий любви – единственное светлое.

Друг семьи (эпилог)

Самый причудливый и, как считается, неудачный фильм Соррентино, вероятно, очень личный. «Друг семьи» обнажает все его страхи, перенося их на одного предельно непривлекательного персонажа – самовлюбленного, черствого и суеверного Иеремию, презренного ростовщика с глупой косынкой на голове, под которой он держит вареную картошку (говорят, помогает от мигреней). Кто усомнится в том, что обманувший его лучший друг и состоявшая с ним в заговоре красавица были, по существу, совершенно правы? И все же в финале его – потерявшего все, что имел, – бесконечно жалко.

Ведь эта картина – о праве на невозможное. Чудовищу – полюбить красавицу и уверовать во взаимность; расчетливому прагматику – совершить безрассудный поступок. Потому так трогает неслышный плач Иеремии: его не взяли в воображаемый рай – далекую Америку, о которой так мечтал и куда сбежал его меркантильный друг, оказавшийся предателем.

Паоло Соррентино, на вид сноб и плейбой с сигарой, любимчик судьбы, где-то внутри хранит в себе этого ростовщика, вынужденного жить с дивидендов ушедшей на дно, как Атлантида, итальянской культуры прошедшего. С его страстным желанием гармонии и влюбленностью в красоту – и твердой уверенностью в их недостижимости. С потребностью в любви – и боязнью ее неизлечимых последствий. С музыкой, которую он не способен писать сам, но слышит даже там, где ее нет. Не титан Возрождения, не мессия национального кино, но и не жулик, набивающийся в друзья семьи. Просто одиночка, один из нас. ◆

Паоло Соррентино:

«У МЕНЯ ПОТРЕБНОСТЬ – СОЗДАВАТЬ ПРОБЛЕМЫ!»

Интервью ведет Найджел Смит

FESTIVAL DE CANNES

Найджел Смит. Вы в шестой раз представляете фильм в Канне. Наверное, вы уже привыкли?

Паоло Соррентино. Нет, нет, нет. Каждый мой фильм, представленный здесь, конечно, новый, но каждый – как первый. И всегда я очень волнуюсь.

Найджел Смит. Как зал принял фильм на премьере?

Паоло Соррентино. Мне кажется, хорошо. Аплодировали долго, минут пятнадцать. Мне было очень приятно.

Найджел Смит. В Канне всегда рискуешь, показывая фильм: критики тут не боятся резко высказать свое мнение сразу после просмотра. На пресс-показе я слышал и «буу», и аплодисменты во время финальных титров. Мнения критиков резко разделились. Это вам как режиссеру досадно? Или вам нравится возбуждать аудиторию?

Паоло Соррентино. В глубине души меня это очень забавляет.

Найджел Смит. Почему?

Паоло Соррентино. Потому что у многих, в том числе и у меня, есть извращенная потребность создавать проблемы, а вовсе не делать людям приятное.

Найджел Смит. Когда я смотрел «Молодость», мне не приходило в голову, что вы хотите «создать проблемы». По-моему, этот фильм очень выделяется среди других ваших картин как раз тем, что вполне рассчитан на широкую публику. Разве вчерашняя реакция не стала для вас сюрпризом?

Паоло Соррентино. В самом деле, я действительно был удивлен. До первого показа я боялся, что люди не будут ни кричать, ни хлопать, что критики скажут, что по сравнению с «Великой красотой» это не слишком значительно. Это был мой единственный страх: что фильм оставит всех равнодушными. Поэтому то, что мнения критиков

Паоло Соррентино

так резко разделились, мне в каком-то смысле нравится. (*Смеется.*) Я и не думал, что так получится с этой картиной. С «Великой красотой» этого ожидал.

Найджел Смит. Почему с «Великой красотой»? Мне просто любопытно.

Паоло Соррентино. Потому что я знаю, что в «Великой красоте» есть некоторые вещи, которые могут запутать и разозлить зрителя. Я показал, как богатые и испорченные люди заняты ничегонеделанием. Главный герой не вызывает симпатий. Его постоянно все раздражает. А в новом фильме есть спокойные и милые персонажи. Мне казалось, что критикам понравится эта человечность. Я думал, что если что-то и вызовет с их стороны негативную реакцию, так это то, что фильм слишком простой по сравнению с моей предыдущей работой.

Найджел Смит. Но герои «Молодости» тоже очень богаты. Чем этот один процент населения заинтересовал вас как режиссера?

Паоло Соррентино. Меня не очаровывает богатство. На самом деле я больше очарован художниками. Все богатые люди, которых вы видите в фильме, – художники.

Найджел Смит. Но очевидно, что вы очарованы темой смерти. Вы много занимаетесь этой темой как в «Великой красоте», так и в «Молодости». А ведь вам нет и пятидесяти!

Паоло Соррентино. Возможно, это какие-то психоаналитические причины, которые я и сам пока не очень понимаю. Но это правда, я очарован пожилыми людьми. Надеюсь, что, когда я состарюсь, буду очарован молодежью.

Найджел Смит. С чего начиналась работа над фильмом «Молодость»? Чем вы вдохновлялись, сочиняя эту историю?

Паоло Соррентино. Я думал над ней очень долго. Мне хотелось рассказать историю дирижера. Я просто заворожен дирижерами. Я читал историю

о великом итальянском дирижере, который отказался поехать выступать перед королевой. Я был потрясен. Мне, человеку, выросшему в маленьком городке, трудно представить, что кто-то может противопоставить себя королеве. Это и стало отправной точкой.

Найджел Смит. Ваша первая работа на английском, фильм «Где бы ты ни был», не поразила критиков. Были ли опасения относительно работы с английским в этот раз – с оглядкой на прошлый опыт?

Паоло Соррентино. В каком-то смысле это была возможность вернуться назад. Мне кажется, что «Где бы ты ни был» несправедливо критикуют. Думаю, критики неправильно подошли к фильму. Он не получил успеха, которого заслуживает, во всяком случае мне он очень нравится.

Найджел Смит. Ваши композиции сложны и необычны. Интересно, вы сами делаете раскадровку для своих фильмов?

Паоло Соррентино. Раньше делал, это было важно для меня. Сейчас у меня больше опыта, и я просто все детально обдумываю, а потом на месте решаю, как развести сцену.

Найджел Смит. Я в предвкушении вашего мини-сериала на HBO с Джудом Лоу в главной роли. Что заставило вас перекочевать на телевидение?

Паоло Соррентино. Во-первых, тема Ватикана безгранична и одного фильма для нее будет недостаточно. Мне нужен более масштабный холст, чтобы раскрыть ее. Когда я пишу, то обычно пишу много, а в итоге приходится многим жертвовать. Сейчас же у меня есть возможность писать сколько хочу.

Найджел Смит. И HBO даст вам достаточно денег, чтобы вы могли сделать все так, как вам хочется?

Паоло Соррентино. Надеюсь. (*Смеется.*) ◆

HTTP://WWW.INDIEWIRE.COM/ARTICLE/CANNES-PAOLO-SORRENTINO-ON-WHY-THE-BOOS-FOR-YOUTH-AMUSED-HIM-20150521

Перевод с английского Марии Торопыгиной

SHANGHAI FILM GROUP CORPORATION, XSTREAM PICTURES (BEIJING), MK PRODUCTIONS, BEIJING RUNJIN INVESTMENT AND OFFICE KITANO PRESENT

ZHAO TAO ZHANG YI LIANG JINGDONG DONG ZIJIAN SYLVIA CHANG

MOUNTAINS MAY DEPART

A FILM BY

JIA ZHANGKE

OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

Цзя Чжанкэ:

«НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МЕНЯЮТ ЧУВСТВА»

Интервью ведут Тони Рейнс
и Жан-Мишель Фродон

FESTIVAL DE CANNES

– Центральной темой ваших фильмов часто становились стремительные социально-экономические изменения в Китае, и в фильме «Платформа» вы показываете жизнь своих персонажей на протяжении десятилетия. Что меняется в вашем представлении об этих проблемах? И как возникла в вашем новом фильме эта трехчастная структура прошлое – настоящее – будущее?

Цзя Чжанкэ. Мне сейчас сорок пять лет, это значит, что у меня уже накопились воспоминания, но многое еще ожидает впереди. Я на середине жизненного пути, наблюдаю за настоящим, вспоминаю прошлое и воображаю будущее. После «Прикосновения греха» у меня возникло сильное желание сделать фильм о чувствах. Современное китайское общество очень занято созданием богатства, что соответствует ситуации активного экономического развития. А новые технологии, которые принесло нам экономическое развитие, такие как Интернет и скоростные поезда, меняют и наши возможности чувствовать и выражать свои эмоции.

Я часто задумываюсь, буду ли сожалеть о чем-то, что происходит в настоящем, когда стану на десять лет старше. Все мы можем прожить жизнь только один раз. Каждому поколению приходится сталкиваться с вековыми проблемами как с чем-то совершенно новым. В последние годы одной из самых острых тем в Китае стала тема эмиграции. Многие молодые семьи уезжают с детьми за границу в поисках лучшей жизни. Два года назад, когда я путешествовал с фильмом «Прикосновение греха» в таких странах, как США, Канада и Австралия, я общался со многими семьями китайских иммигрантов, особенно из провинции Шаньси. Меня удивил образ жизни молодых китайцев: многие не говорят на диалекте Шаньси, а некоторые вообще не говорят по-китайски.

Возник языковой барьер, разрушивший коммуникацию между родителями и детьми. Можно ли одобрить такие отношения в семье?

– Судьбоносное решение, которое и дает начало всей истории, принимает Тао, когда выбирает себе в мужья Чжан Цзиньшэна, а не Лянцзы. С практической точки зрения она делает разумный выбор. Но на эмоциональном уровне это решение оказывается разрушительным для всех троих. Как вы оцениваете ее поступок?

Цзя Чжанкэ. Тао в этой истории предстоит принять два тяжелых решения. Первое – выбор мужа, а второе – передача прав опекунства над сыном своему бывшему мужу. Я думаю, что выбор мужа она делает в первую очередь эмоционально – Чжан Цзиньшэн явно лучше выражает свои чувства к ней, чем его соперник; он человек действия и более романтичен, чем шахтер Лянцзы. Этих качеств достаточно, чтобы выглядеть привлекательно в глазах молодой женщины. И финансовое благополучие Чжан Цзиньшэна тоже играет свою роль в ее выборе. Например, у него есть автомобиль, что сразу дает ей возможность почувствовать новый вкус свободы. Они могут поехать на Хуанхэ смотреть фейерверки. Так что я не исключаю привлекательности материального благополучия в вопросах любви.

Но я думаю, более трудное решение она принимает в главе «2014», когда разводится с Чжан Цзиньшэном и дает согласие на то, чтобы ее сын остался жить с ним. В каком-то смысле она поступает прагматично. Как матери ей, возможно, хотелось бы забрать сына, но она понимает, что сама будет по-прежнему жить в провинции, где у мальчика мало возможностей, в то время как Чжан Цзиньшэн уже переехал в Шанхай, финансовую столицу страны. Материальные соображения довлеют над всем. Например, Чжан имеет возможность благодаря своему состоянию оплатить обучение Доллара[1] в международной школе, где тот может выучить английский, прежде чем поехать за границу. Но как раз этот выбор и приводит к одиночеству Тао в 2025 году. Именно в главе «2025» материалистическое мышление подвергается сомнению. Я думаю, что в 2025 году, когда Тао около пятидесяти, она сомневается в правильности сделанного выбора: не только потому, что уже более десяти лет не видела сына, но и потому, что мальчик вырос в Австралии и ему не хватает материнской любви. В финале фильма нет встречи матери и сына, но зрители могут представить, что Тао и Доллар должны были бы сказать друг другу, если бы наконец встретились.

– Глава, действие которой происходит в 2025 году, не выглядит научно-фантастическим фильмом, но там есть некоторые интересные предвидения, например прозрачные планшеты, свидетельство того, что винил побеждает CD. Насколько интересны вам технологии будущего? И почему вы выбрали местом действия Австралию?

Цзя Чжанкэ. Разве 2025 год так далек от нас? Ведь нас же отделяют всего десять лет. Я с самого начала сказал себе, что это будет не научная фантастика, а фильм, рассказывающий об эмоциональной жизни людей в ближайшем будущем. Как и сейчас, люди в 2025 году будут, вероятно,

1. Так зовут сына. – *Прим. переводчика.*

Цзя Чжанкэ

сильно зависеть от Интернета в смысле информации и коммуникации. Наш художник-постановщик – большой любитель разных устройств типа планшетов и смартфонов, он собирает футуристические концептуальные разработки. На основе этих концепций мы вместе придумали прозрачные дигитальные устройства. Я знаю и о тренде «назад к винилу», но виниловые записи для меня – напоминание о прошлом. Из жизни большинства людей они исчезли. Вероятно, продажа записей как физических объектов скоро закончится, но я верю, что виниловые альбомы все еще будут существовать в 2025-м, так же как сейчас существуют книги на бумаге. В фильме «И горы сдвигаются с места» есть слова: «Некоторые вещи время не может разрушить».

Я думал о том, чтобы поместить действие главы «2025» в Северную Америку, в город типа Ванкувера, Торонто или Нью-Йорка, где есть большие сообщества китайских иммигрантов. Но выбрал Австралию, потому что она находится в Южном полушарии. Хотя лететь из Шанхая в Перт – на западное побережье Австралии – всего восемь часов, это все же другая сторона планеты. Жаркое лето там совпадает по времени с глубокой зимой в Китае. Резкий климатический контраст дает мне возможность почувствовать большое расстояние. Персонажи фильма изгоняют себя туда, где небо сходится с землей, и кажется невероятным, что они когда-либо смогут вернуться.

– Так же как в начале и в финале «Прикосновения греха», действие в новом фильме происходит в Шаньси, а точнее, в Фэньяне, городе, где вы родились. Если не брать в расчет ваши личные чувства к этому месту, считаете ли вы, что Фэньян – своего рода микрокосм Китая XXI века?

Цзя Чжанкэ. Начиная с «Вора-карманника» и «Платформы» и до «Прикосновения греха» мой родной город Фэньян всегда играл определенную роль в моих фильмах. Но причины того, что я снимал именно

«И горы сдвигаются с места»

здесь, были различными. Когда я помещал сюда действие «Вора-карманника», я видел Фэньян небольшим материковым городом, переживающим перемены. Вы можете понимать это как микрокосм всех китайских городов, стремящихся к обновлению и к тому, чтобы стать открытыми. Большая часть населения Китая жила в подобных городах. И хотя этот город находится в бассейне реки Хуанхэ, колыбели китайской цивилизации, мало кто из кинематографистов снимал здесь.

Когда мы начали работу над «Прикосновением греха», появились и другие причины. В Шаньси есть много старинных зданий, которые по-прежнему являются частью повседневной жизни. Истории в «Прикосновении греха» напоминают мне сюжеты из классического романа «Речные заводи». Современные люди на фоне старинных построек помогают мне более наглядно показать определенную тему: насилие – многовековая проблема, которая была с нами с самого начала. Благодаря самим видам Фэньяна классический роман на подсознательном уровне проецируется на события, происходящие в фильме.

Выбор Фэньяна для фильма «И горы сдвигаются с места» связан в первую очередь с глубокой ностальгией. С тех пор как много лет назад я уехал из Шаньси, я живу в Пекине. Когда я только задумывался об истории, которая начинается в 1999 году, я поймал себя на том, что вспоминаю друзей из Фэньяна, людей, которых я знал до того, как уехал в Пекин, и мне стало интересно, как сложилась их жизнь. Я задумал «И горы сдвигаются с места» как фильм о любви и отношениях между людьми. В Китае мы обычно соединяем эти два понятия в слове qingyi – где qing означает эмоциональную привязанность, а yi – верность и обязательства по отношению к другому. Но в Шаньси принято разделять qing и yi – для нас yi больше связано с преданностью и ответственностью. Даже если время разлучает людей, часть yi между

«И горы сдвигаются с места»

ними может сохраниться. Когда в фильме «И горы сдвигаются с места» Лянцзы заболевает, он возвращается в Фэньян и просит Тао помочь ему с оплатой лечения. Тао навещает Лянцзы в его старом доме и поступает должным образом – достает деньги. Эти двое уже не любят друг друга, но сохранили уважение к своей прошлой дружбе и времени, которое они провели вместе. Это и есть yi. У нас в Шаньси есть исторический пример воплощения духа yi – это благородный военачальник Гуань Юй, который является одним из главных героев в классическом романе «Троецарствие». В последнее время традиционное понимание yi изменилось в сторону guanxi – еще одно слово, которое обычно переводят как «связи», но оно подразумевает скорее прагматический, чем эмоциональный союз. Я чувствую, что действительно скучаю по тем временам, когда я жил в Шаньси, – по тем дням, когда слова qing и yi имели более богатое содержание.

– Как обычно в ваших фильмах, здесь есть несколько повторяющихся мотивов – особенно таких, которые провоцируют у Доллара ощущение дежавю. Почему вы любите включать подобные мотивы в свои истории?

Цзя Чжанкэ. После того как Доллар поссорился с отцом, он увидел на берегу океана человека средних лет, несущего алебарду (или палаш Гуань Юя). Эта алебарда символизирует Гуань Юя. Доллару может показаться странным то, что он видит. Но чего он не знает, так это того, что его мать уже видела подобное в 1999 году – тогда десятилетний мальчик переходил улицу с алебардой в руках. И Лянцзы видел то же самое в 2014 году в Хандане, в провинции Хэбэй – там молодой человек проходит с алебардой по шахтерскому поселку. У всех нас разные воспоминания, но нашу жизнь определяет все же множество общих представлений. Для меня этот повторяющийся мотив также связан с мистической стороной guanxi. Песня «Прощай» на кантонском диалекте

в исполнении Салли Е, гонконгской певицы, звучит в фильме несколько раз. Когда Доллар слышит ее на занятиях с Миа по китайскому языку (в главе «2025»), мы не можем быть уверены, что он вспоминает, как мать давала ему послушать эту песню в поезде по дороге в Шанхай, когда он был семилетним мальчиком. Но, вероятно, он все же помнит это на бессознательном уровне. Момент его дежавю с солнцезащитными очками в машине – такой же случай.

– Во всех эпизодах вы использовали различные форматы экрана. Это имеет какой-то особый смысл для вас?

Цзя Чжанкэ. В фильме используются три формата экрана: 1.33:1 для главы «1999», 1.85:1 для главы «2014» и 2.39:1 для главы «2025». Я не планировал этого заранее. В 90-е годы у меня была DV-камера, которая снимала в формате 1.33:1 – то, что называлось когда-то академическим форматом. Ю Ликвай и я часто просто выходили с ней и снимали все, что попадалось нам на глаза, без цели. Мы собрали огромное количество видеоматериала. Позднее мы продолжали этим заниматься, но уже с камерой Alexa, и снимали в формате 1.85:1.

Когда я вспоминаю эту массу случайно снятого материала, я иногда задумываюсь о людях, которых там вижу: мне интересно, как они живут сейчас, чем занимаются. Я хотел использовать небольшую часть этого материала в фильме «И горы сдвигаются с места» прежде всего потому, что визуальные образы документируют тот момент времени, когда они были сняты, так, что это невозможно воспроизвести. Образы схватывают что-то от времени – эмоции, ценности, культурные предпочтения, даже наш внешний вид. Поэтому в главе «1999» я использовал съемки праздника весны в Фэньяне, людей, танцующих на дискотеке, фрагмент с чуть не перевернувшимся грузовиком – все они сняты в 90-е годы в формате 1.33:1. Точно так же я использовал в главе «2014» материал, который снял сам в формате 1.85:1, – людей, которые разводят огонь в степи, шахтерский поселок на закате. Поскольку эти винтажные материалы были в разных форматах, я решил: пусть во всех эпизодах фильма будут разные форматы.

– Был ли какой-то специальный замысел в том, чтобы использовать композицию Go West группы Village People в исполнении Pet Shop Boys в качестве дискогимна фильма? И кто такой этот человек с алебардой?

Цзя Чжанкэ. В моих заметках, которые я дал Чжао Тао перед съемками, я объяснил, что ей придется играть роль главной героини начиная с молодости и до пятидесяти лет. Для меня этот возрастной диапазон означает дистанцию между взрывом энергии и океаном спокойствия. Так получилось, что конец 90-х годов стал эпохой, когда стиль диско достиг наивысшей популярности в Китае. Многие ходили по выходным танцевать в клубы, потому что для них это был шанс выйти за пределы своего обычного образа жизни; китайцы, как правило, скованны, застенчивы и склонны к интроверсии. Тогда мне тоже нравилось тусоваться на дискотеках, и Go West был одним из самых заводных хитов.

Моя память в большой степени связана с музыкой. И что еще важнее, музыка стимулирует мое воображение.

Персонаж с алебардой Гуань Юя мы видим в трех разных возрастах. Мы можем подумать сначала, что это подросток, который занимается боевыми искусствами, потом – что это взрослый воин, и наконец – что это один из иммигрантов в Австралии. Но мы можем видеть в нем и бога, который скитается среди земных людей. Может быть, это сам Гуань Юй.

– Китайская студия Shanghai Film Group выступила в качестве копродюсера, несмотря на проблемы, которые возникли с вашим предыдущим фильмом «Прикосновение греха», ведь в Китае он так и не был выпущен в прокат. Не было ли вам тяжело работать с ними, учитывая сложившиеся обстоятельства?

Цзя Чжанкэ. Нет, им очень понравился сценарий, и они были готовы участвовать в этом проекте с самого начала. С этим фильмом, я надеюсь, мы сможем заработать достаточно денег, чтобы покрыть расходы, которые они понесли из-за запрета на прокат «Прикосновения греха» в Китае: этот запрет был наложен очень поздно, когда они уже сделали необходимые инвестиции и были готовы выпустить картину в прокат. Если говорить о других копродюсерах, то кроме моей собственной продюсерской компании Xtream и Office Kitano – верного союзника в течение пятнадцати лет – мы получили поддержку от Натанаэля Кармица и выгодно использовали возможности недавнего соглашения о совместном производстве между Францией и Китаем.

– Фильм уже получил разрешение на прокат в Китае?

Цзя Чжанкэ. Да, в принципе, в этот раз не должно быть проблем. ◆

Перевод с французского Марины Торопыгиной

Ласло Немеш

ПРЯМОЙ РЕПОРТАЖ О СМЕРТИ

Беседу ведет Петр Шепотинник

FESTIVAL DE CANNES

Петр Шепотинник. Повлияли ли как-то происходящие ныне войны на ваше решение снять фильм «Сына Саула»?
Ласло Немеш. Подобное может снова произойти в любой момент. Европа – это опасное место. Есть горячие точки и вокруг Европы. История не замерла, так что… Меня беспокоит будущее человечества.

Ведь проблема чудовищного насилия над жизнью человека по-прежнему витает над континентом. Для меня прошлое в картине – это действительность, которая когда-то существовала абсолютно реально, прежде чем превратилась в миф. А поскольку это история именно о дне сегодняшнем, я пытался избавиться от ее неизбежной мифологизации, возникающей с течением времени.

Петр Шепотинник. Возможно ли в ситуации, в которую попал ваш герой, остаться человеком?
Ласло Немеш. Этот «человек», о котором вы спрашиваете, – его внутренний голос. Когда нет надежды, когда кругом тьма, некий внутренний голос, который, возможно, ничего и не значит для окружающих, очень важен для самого человека. И, может быть, для зрителя. Не знаю, ответил ли я на ваш вопрос. Ведь мой главный персонаж не герой. Он неудачник, середняк. Не герой, не бунтарь, он не умеет сражаться. Мне было интересно рассмотреть человека, который находится не в центре внимания, человека абсолютно обыкновенного. Отсюда отчасти и выбор актера на главную роль.

Мы хотели пригласить профессиональных актеров, сначала одного, потом другого. Из этого ничего не получалось – ускользала сама концепция главного героя, ничем не примечательного человека, оказавшегося в аду. Гезу Рёрига я знал еще по Нью-Йорку – там я учился в Школе кино. Мы хотели пригласить его на другую

роль, а потом оказалось, что у него есть все необходимые данные для главной роли – грубоватость, яркая индивидуальность, очень глубокий ум, равнодушное отношение к смерти, предельно простой, если не примитивный, способ существования.

Ласло Немеш

Петр Шепотинник. Варлам Шаламов в «Колымских рассказах» пишет о русском ГУЛАГе, что из подобных обстоятельств нельзя было извлечь ничего человеческого, оно было отрезано самим способом жизни на краю смерти. Здесь то же самое?

Ласло Немеш. Полагаю, лагерь делает с человеком нечто, чего мы в цивилизованном мире понять не в состоянии. Отголоски этого есть в свидетельствах, в письменных документах. То, что происходит там с человеком, на самом-то деле передать невозможно. На это можно лишь намекнуть.

Петр Шепотинник. Что нового вы узнали о лагерях во время работы?

Ласло Немеш. Мы старались узнать как можно больше – факты, исторические сведения, консультации со специалистами.

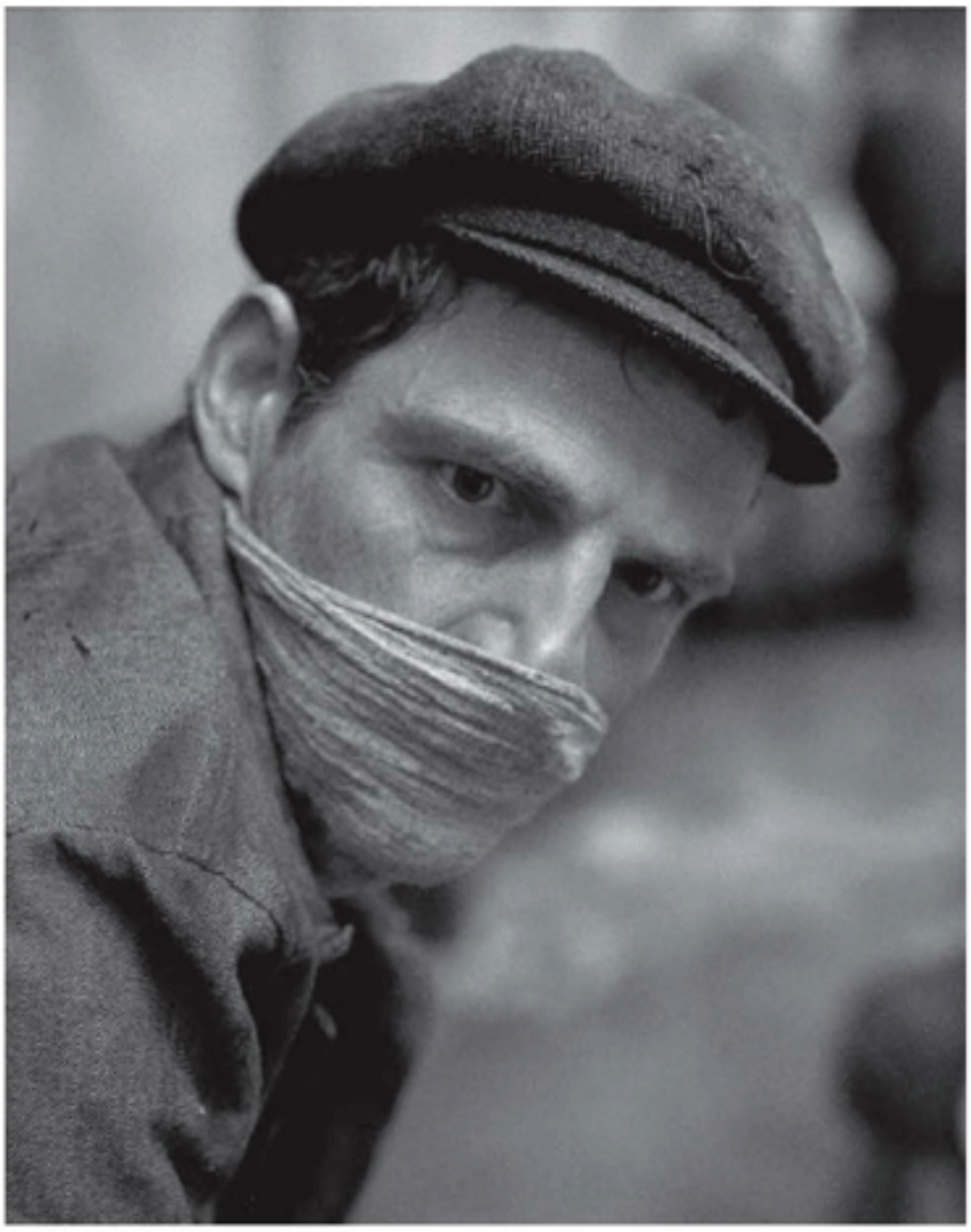
Петр Шепотинник. И какие же открытия были для вас самыми поразительными?

Ласло Немеш. Сохранившиеся тексты дневников, которые вели члены зондер-команды. Они пролили свет на многие события, на существование их авторов. Ведь то был не взгляд извне, а взгляд изнутри. Это были голоса выживших и умерших.

Петр Шепотинник. Существуют ли хроникальные свидетельства их работы?

Ласло Немеш. Нет, только тексты. Сохранились фотографии, которые тайком делали члены зондер-команды.

Петр Шепотинник. Продолжаете ли – осознанно или нет – кинематографические традиции венгерского кино? Многофигурные панорамы



«Сын Саула»

в вашей картине в чем-то напоминают эпизоды из фильмов Миклоша Янчо…

Ласло Немеш. Я действительно много работаю с развернутыми план-эпизодами, но в данном случае я старался использовать их деликатно. А вообще я не связываю себя с венгерским кино. Я смотрю на творческое наследие венгерского кино извне.

Петр Шепотинник. Когда работаешь над фильмом, нужно достичь какой-то художественной гармонии. Возможно ли в принципе добиться гармонии, когда снимаешь про ад?

Ласло Немеш. У меня не было задачи снять все, что называется, красиво. Я не стремился ни к какой гармонии. Может быть, в отдельных моментах, когда мой герой несет тело ребенка, я достиг гармоничности, если вообще можно рассуждать о ней в данном случае. Я не снимал обычный исторический фильм, поэтому вопрос гармонии в привычном смысле слова меня не волновал. ◆

Йоргос Лантимос:

«Я ВО ВСЕМ НАХОЖУ ЭЛЕМЕНТЫ АБСУРДА»

Беседу ведет Алекс Ритман

Алекс Ритман. «Лобстер» не похож на обычную романтическую комедию. Как вы впервые презентовали идею фильма?

Йоргос Лантимос. Я обычно начинал с рассказа о том, что это мир, в который больше не допускаются люди без пары, поэтому каждый раз, если кто-то остается один, его заключают в особом отеле. Это завязка. А дальше развитие: если одиночки не смогут найти себе пару, их превращают в животных. Выслушав эту мою историю, люди начинали задавать много вопросов о животных, хотя на самом деле в фильме все сделано довольно просто. Персонажи становятся животными, и их выпускают в лес. Это не какая-то впечатляющая трансформация. Они просто не умеют говорить.

Алекс Ритман. Что-то конкретное натолкнуло вас на эту идею?

Йоргос Лантимос. Я бы не сказал. Каждый раз, когда я заканчиваю фильм со своим сценаристом Эфтимисом Филиппоу, мы сразу же садимся обсуждать, что хотим делать дальше. Так замысел начинает постепенно развиваться. У Эфтимиса была идея об одиноких людях, которых помещают в отель, и я сказал: «А что, если есть еще другой мир?» Обычный разговор между двумя авторами, которые замышляют новый проект. Вместе мы находим то, что нам нужно, чтобы изучать дальнейшие возможности.

Алекс Ритман. «Лобстер» – ваша первая картина на английском языке. Как появилось это решение?

Йоргос Лантимос. Я уже сделал три фильма на греческом и достиг той точки, когда нужно, в определенном смысле, идти вперед, что невозможно сегодня в Греции. Я всегда понимал, что когда-нибудь захочу сделать

Йоргос Лантимос

англоязычный фильм, что мне будет интересно работать в разных странах. Такой выбор ощущался как естественное развитие.

Алекс Ритман. В вашем фильме довольно большой список копродюсеров. Работа на английском дала вам доступ к большему бюджету и большему количеству продюсеров?

Йоргос Лантимос. На самом деле не такой уж он большой. Сам факт, что у фильма так много копродюсеров намекает на то, что бюджет довольно скромный. Но в определенной степени это, конечно, очень помогло. Съемки сильно отличались от съемок в Греции: мои прежние картины были чрезвычайно малобюджетные, я снимал их с друзьями, которые работали бесплатно. Так что фильмы стоили гораздо больше своего бюджета.

Алекс Ритман. Вы из-за ситуации в греческом кинопроизводстве переехали в Великобританию?

Йоргос Лантимос. В некотором смысле да, хотя в итоге я снял совсем не британский фильм. Он больше европейский, международный. Но, разумеется, если я делаю картину на английском языке, гораздо логичнее снимать его здесь, в Англии, чем в Греции. Я переехал четыре года назад, это было сознательное решение. Целью было в любом месте начать снимать на английском языке.

Алекс Ритман. Фильму «Клык» часто ставят в заслугу то, что он запустил новую волну сюрреалистических фильмов из Греции – так ее называют, – вызванную к жизни или усиленную кризисом. Как вы думаете, это верная оценка вашей картины?

Йоргос Лантимос. Прежде всего я не согласен, что существует такая волна. В Греции есть и реалистические фильмы, комедии и драмы. Но такой ярлык действительно существует. Моей работе он просто-напросто подходит естественным образом: я не думаю, что могу снимать как-то

«Лобстер»

по-другому, я во всем нахожу элемент абсурда, в самых обычных ситуациях, и что-то смешное – в темных и драматических обстоятельствах.

Алекс Ритман. То есть вы не можете представить себя, занимающегося крупнобюджетным, попкорновым проектом? Может быть, о Джеймсе Бонде?

Йоргос Лантимос. Не знаю, смогу ли я когда-нибудь снять такой фильм. Одна только логистика, связанная с подобными съемками, наводит на меня ужас. Я едва могу справляться с теми фильмами, которые делаю сейчас.

Алекс Ритман. Как вы себя чувствовали, когда узнали, что ваша картина номинирована на «Оскар»? Было ли это шоком?

Йоргос Лантимос. Да, было. Совсем неожиданно. Хотя я старался сохранять хладнокровие. Я ставил спектакль по Чехову в Национальном театре Греции, мы репетировали. Я получил смс-сообщение о номинации и отреагировал так: «Ага, ага, давайте продолжать репетицию, ничего в этом нет особенного». Но потом постепенно все узнали об этом, и никто больше не мог концентрироваться. Так что в конце концов мы вынуждены были признать, что что-то важное произошло, и отпраздновать это. Думаю, номинация была действительно неожиданной, как и все, что касается «Клыка». ◆

HTTP://WWW.HOLLYWOODREPORTER.COM/NEWS/
CANNES-LOBSTER-DIRECTOR-SAYS-THOUGHT-796815

Перевод с английского Анны Закревской

G. Mützel n. d. Natur.
X. J. v. K. JAHRMARGT.

Евгения Некрасова

VIPERA RENARDI

Сценарий

На руке у меня висела, изящно согнувшись, маленькая ручная гадюка. Я любил ее.

Велимир Хлебников

1

Центральный астраханский пляж усыпан полуголыми телами и мусором. Справа гудит автомобильный мост. Марина лежит-загорает в открытом купальнике на пляже на берегу Волги. Марине лет около тридцати-тридцати двух. Мы видим ее снизу вверх – от крупных ступней выше. Она – смуглая от загара, очень длинная, худая, с бесконечными ногами, острыми коленками, выпирающим пахом, узкими бедрами, плоским животом, маленькой грудью, длинной шеей, немного сплющенным носом и короткой копной темных волос с челкой. Нос Марины прикрыт бумажкой, чтобы не обгорел. На части шеи, плеча и руки до локтя – шрам, плохо различимый из-за солнца.

Марина слышит какой-то звук, поворачивает голову, видит калмыка и русскую девушку. Им лет по семнадцать-восемнадцать. Парень лежит на девушке, а она на животе, на полотенце. Парень держит девушку крепко за локти и что-то тихо говорит ей – будто хищник схватил жертву. Парень очень темный – загоревший, девушка светлее. Вода капает с него на нее, видно, он купался, а она нет. Нам становится немного слышнее: парень поет ей что-то по-калмыцки. Парень замечает взгляд Марины, она отворачивается, приподнимает голову, смотрит вперед на кого-то, снова опускает голову, закрывает глаза.

2

Марина с сыном Антоном лет четырех-пяти в воде, она держит его на руках и подпрыгивает на месте.

Марина. Баба се-я-ла го-ро-х, прыг-скок, прыг-скок…

Антон, как ему и полагается, смеется.

К пляжу приближается лодка. Гребет тощий и жилистый белобрысый парень, совсем юный, лет шестнадцати. Везет двух больших теток в шляпах, темных очках и бриджах. Они, видимо, сестры. Одна все пытается щекотать гребца по спине. Вторая хохочет и кричит: «Не отвлекай, перевернемся!»

Потом вдруг вторая показывает пухлым пальцем куда-то вниз, на воду. Там плывет большая гадюка. Весло почти задевает ее, но тварь, будто не замечая, деловито движется дальше – к берегу.

Среди купающихся раздаются крики: «Гадюка! Гадюка!» На пляже тоже. Некоторые выбегают из воды, а оставшиеся кидаются в разные стороны – подальше от того места, где плывет змея. Марина спешит из воды с Антоном на руках. На пляже и в воде все застывают – наблюдают за тварью. Гадюка, подняв голову, приближается к берегу, выползает на песок и направляется в кусты. Проползает неподалеку от старающейся не дышать Марины. Девушке калмыка страшно, она пытается встать, но калмык стискивает ее руками и ногами, она не может пошевельнуться. Змея проползает мимо, девушка зажмуривает глаза от страха. Калмык молча и хмуро наблюдает за змеей, не ослабляя хватку. Когда гадюка скрывается в кустах, загорающие и купающиеся отмирают. Калмык отпускает девушку, она сталкивает его с себя, поднимается на ноги и со всей силы зло бьет его в грудь. Марина еще долго так стоит, потом оглядывает песок вокруг себя, опускает сына на землю и начинает быстрыми лихорадочными движениями вытирать его полотенцем.

3

Марина идет по бетонному мосту. На ней обтягивающая майка, вокруг бедер намотано пестрое парео. Жара плавит все вокруг, марево-мираж поднимается от дороги, по которой туда-сюда проезжают машины. За матерью, метрах в ста, плетется Антон в футболке, кепке и шортах. Громко и по-театральному неровно рыдает. Марина оборачивается, кричит.

Марина. …Эта …самая плохая была – как такси, с шашечками!

Антон. Я всего один раз искупался!

Марина останавливается, чтобы подождать сына. Смотрит вниз на реку, кладет руку на парапет. К Марине подходит непонятно откуда взявшийся молодой человек, улыбается, кладет руку на парапет совсем рядом с Мариниой. Она поворачивает голову и спокойно смотрит ему в глаза. К ним приближается плачущий Антон. Молодой человек замечает ребенка и растворяется в жаре. Марина берет сына за руку и тащит вперед, по направлению к городу.

4

Антон увлеченно ест фисташковое мороженое. Все его лицо измазано зеленой массой. Они сидят в кафе на Кирова. Белая южная площадь с почтой на одной стороне и с белым шатром кафе – на другой. Посередине памятник. Стол и стулья в кафе новые, но пластиковые, красные. Через несколько столиков – пухлая молодая женщина с веснушками и длинными волосами, покрашенными из светлого в черный, и ее сын. Мама – русская, белокожая, сын – сильно с азиатчиной. Мама приблизительно того же возраста, что и Марина. Ровесники и мальчики.

Пухлая мать уткнулась в смартфон, впрочем, и Марина тоже достала свой. Мимо идут гуляющие семьи с детьми, студенты. Начинает темнеть, жара спадает. Еще мимо проходит человек в чалме и халате, развлекая туристов, он играет на дудочке что-то восточное. Марина и Антон провожают его взглядом. Внезапно от столика пухлой женщины с мальчиком раздается крик и глухой звук. Марина и Антон смотрят на них. Остальные тоже поворачиваются. Женщина держит сына за локоть одной рукой, а другой сильно лупит его по попе и со страшной ненавистью кричит, что часто в таких ситуациях кричат молодые матери: сколько еще можно терпеть его выходки, ей надоело и до каких пор все это будет продолжаться… Антон с удивлением и завороженным интересом смотрит на эту сцену.

5

В университетской аудитории Саша, тридцатичетырехлетний мужчина, красивый до женственности, высокий, нервный, бледный, с греческим профилем, неожиданно звонко и как-то неприятно старомодно читает стихи, и чтение это очень похоже на театральный плач Антона.

САША.

…«Гож нож!» – то клич боевой,
Теперь ты не живой.
Суровы легини,
А лица их в тени.

РУСАЛКА.

Кого несет их шайка,
Соседка, отгадай-ка.

Студенты в аудитории кто занят смартфоном, кто переговаривается, кто дремлет от жары. Саша отпивает воду из бутылки и снова принимается читать.

САША.

РУСАЛКИ.

Ио иа цолк,
Ио иа цолк.
Пиц, пац, пацу,
Пиц, пац, паца.

Ио иа цолк, ио иа цолк,
Копоцамо, миногамо, пинцо, пинцо, пинцо!

Ведьмы.

Шагадам, магадам…

Вдруг из аудитории раздается крик: «Ты чего кусаешься?!»

Саша замолкает и не сразу, а очень медленно, будто боясь, поднимает голову. Студенты гогочут.

6

Марина ведет сына за руку по старому району мимо купеческих домов с резными балконами. Подъезд со старой деревянной дверью. Марина и Антон чуть не сталкиваются с двумя туристками, которые вываливаются из подъезда. Одна толстая, другая худая. У толстой на большой груди большой фотоаппарат. Марина и Антон останавливаются – дают им пройти. Антон с большим интересом смотрит на штаны-алладины на худой.

Вслед туристкам из подъезда несется женский голос: «И нечего тут снимать!»

Толстуха с большим фотоаппаратом возражает: «Ээээ! У вас, между прочим, очень красивый город, и мы его фотографируем!»

Дверь хлопает. Голос кричит что-то неразборчивое про милицию.

Толстуха вздыхает, разводит руками, будто говорит: а куда деваться, раз провинция и тут вот такие дикари… Поднимает камеру привычно, как ружье, и в упор фотографирует Марину с Антоном. Марина не успевает отвернуться – резко дергает головой. Толстуха закрывает объектив. Туристки уходят.

7

На улице стрекочут цикады. Почему-то именно из квартир их всегда слышнее всего. Марина в белом, открытом и коротком домашнем сарафане тушит баклажаны на сковородке. Раскладывает их по тарелкам.

Антон, Саша и Марина сидят за столом, едят баклажаны вприкуску с серым южным хлебом. Антон похож на родителей, на обоих поровну, но почему-то он не очень красивый мальчик. Едят молча. Саша ест очень медленно, ковыряется в тарелке, как ребенок.

Антон. А мы с мамой на пляже сегодня видели змею. Она вышла из воды.

Саша. «Вылезла» – надо говорить. Да, здесь такое гиблое место. Много змей.

Антон. Мама очень испугалась!

Марина. Ой, да ладно, что ты придумываешь!

Антон (*хихикает*). Да! Я почуял! Испугалась, испугалась!

Марина тоже смеется. Саша берет тарелку и уходит в соседнюю комнату, из нее на балкон, садится там на старый стул и продолжает есть. Марина выходит к нему, закуривает.

САША. Ребенок смотрит.

МАРИНА. И на тебя тоже, как ты тарелки хватаешь и уходишь. Что такое-то?

САША. Ну надо же, спросила…

МАРИНА. Ну ладно тебе!

САША. Снова отказали. Ну скажи правду! Скажи, что тебе все равно!

Марина молчит. Кладет руку на перила и смотрит вниз, с балкона. Невысоко, второй этаж. В доме напротив, как это часто бывает на юге, лоджия квартиры на первом этаже достроена целой кирпичной коробкой в землю, так получается еще одна, дополнительная комната. На ее крыше загорает компания двадцатилетних. Переговариваются, смеются.

САША. У Андрея книжка в Москве вышла.

МАРИНА. Ну так он же не свои стихи печатает… Он что-то там про чужие пишет.

САША. Свои он тоже печатал.

МАРИНА. Здесь. При университете. Покажи им. Ну этой вашей. Редакторше. Может, Андрей тебя порекомендует.

САША. Меня ваше южное кумовство не интересует…

Долго сидят молча. Саша подбородком показывает на загорающих.

САША. Вот эта, крашенная светлым, училась у меня один семестр. Сбила в прошлом году человека на скутере… не насмерть, но покалечила. И ничего ей, загорает.

Саша снова принимается есть, а Марина уходит с балкона.

8

Марина красится перед зеркалом в ванной. На ней короткое обтягивающее летнее платье с надписью «Love is in the air». Накладывает тени, красит губы, ресницы, подводит глаза. Получается не то чтобы пошло, но все-таки чересчур. В Марине, возможно, есть мордовская или татарская кровь, и такой макияж выглядит на ней, как на кукле. Марина поправляет лямки на лифчике, чтобы не выбивались из-под платья, не обращает внимания на огромный шрам, покрывающий ее шею, плечо и руку до локтя. Понятно, что он у Марины давно, она уже смирилась с ним, не скрывает его и сама о нем почти не помнит или научила себя не помнить. Марина вставляет в уши крупные круглые серьги, надевает браслеты. Брызгается духами. Тут в ванную забегает Антон, снимает штаны, садится на унитаз. Марина морщится.

МАРИНА. Ты мой вонючка!

АНТОН. Да!

Марина протискивается мимо него, гладит его по голове. Берет свою высокую, широкую, плетеную из покрашенных в белый цвет толстых нитей сумку, чем-то уже сильно набитую, и еще один высокий пакет.

9

Марина стоит в единственной комнате маленькой хрущевки, где явно идет ремонт. В центр комнаты сдвинута мебель, закрытая покрывалами и простынями. На полу газеты. Марина ступает по ним своими крупными ногами в сандалиях на платформе. Усатый мужик, гораздо ниже Марины, вытаскивает из кладовки металлическую лестницу.

Марина. Да она мне не нужна.

10

На улице стрекочут цикады. Марина в коридоре снимает серьги и браслеты, кладет их в косметичку. Снимает платье, аккуратно складывает его. Мы видим сверху ее худое тело, плечо со шрамом, торчащие вперед из поролонового лифчика груди. Марина надевает свободную футболку, бриджи, переобувается в тапочки, повязывает на голову косынку. Все немножко закапанное краской, поношенное. Марина закрывает окно и форточку.

Она приступает к работе. Спокойным, уверенным движением наносит клей на полосы обоев, сворачивает их пополам, профессионально прикладывает к стене, медленно разворачивая с самого верха вниз, и осторожно, почти нежно гладит большой длинной ладонью. Время от времени она вытирает пот на лбу и щеках и то ли зевает, то ли пытается вдохнуть воздух от невероятной духоты.

11

Поздний вечер. Небо подрагивает звездами. Марина дома, за столом на кухне, красит ногти в алый. В дверь звонят. Марина открывает. На пороге дядечка лет пятидесяти пяти в не по погоде теплом шерстяном жилете, с сальными получерными, полуседыми волосами, с очень нервным лицом и изгибающимися от нервного состояния губами. Марина секунду думает, что Саша будет такой же в будущем, наверное.

Марина. Что, плохо кому-то, Сергей Георгиевич?

Сергей Георгиевич. Это вам, Марина Константиновна, плохо.

Марина зевает.

Сергей Георгиевич. Да-да, и вы знаете почему?

Марина. Потому что поздно уже, а я еще не сплю и с вами разговариваю.

Сергей Георгиевич. Потому что ваш сын – дьявол.

Марина. Ой, блин. . . Это что-то новое. Сааааааш!

Сергей Георгиевич. Почему вы не хотите послушать меня? Принять меры.

Из душа выходит Саша.

Марина. Саша, тут Сергей Георгиевич…

Саша устало смотрит на соседа и уходит в комнату.

Марина. Саша!

Сергей Георгиевич. Ваш муж догадывается, я уверен.

Он делает шаг вперед и наступает на ботиночек Антона. Марина видит, как ботинок сына почти полностью скрывается под поношенным тапком Сергея Георгиевича. Резко поднимает голову и смотрит на соседа.

Марина. Если не уйдешь, позвоню в дурку и тебя заберут. Клянусь.

Сергей Георгиевич. Попробуйте посмотреть на него в зеркало при выключенном свете…

Марина. Так, всё, я иду к Серафиме Матвеевне.

Марина выбегает из своей квартиры и поднимается на верхний этаж. Сергей Георгиевич бежит за ней.

Сергей Георгиевич. Лучше не стоит, она спит!

12

На кухне Марина, стоя на занавешенном кухонном гарнитуре в своей рабочей одежде, красит газовую трубу, идущую под потолком. Внезапно она слышит гулкий звук из вентиляционного отверстия, расположенного перед ее лицом. Отверстие закрыто старой, с клочьями грязной пыли решеткой. Марина спускается вниз, кладет кисть. Решетка какого-то отвратительного коричневого цвета, как и волосатые комья, висящие на ней. Марина забирается обратно, отверткой откручивает шурупы и снимает решетку. По ту сторону волосатые комья оказываются еще длиннее – они будто бы тянутся из глубины. Марина заглядывает в вентиляцию – там ничего нет, кроме грязных пыльных комьев.

13

Ночью цикады слышны еще сильнее. Марина и Саша на своем диване-раскладушке в полумраке. Марина в хлопковом открытом сарафане-ночнушке, извиваясь, опускается головой Саше в пах. Двигается некоторое время. Саша вдруг вскакивает, надевает какой-то полуженский халат, идет на кухню и пьет воду. Возвращается. Марина лежит на кровати солдатиком, неподвижно. Смотрит в потолок.

Марина. Может быть, сходишь к врачу?

Саша. В нашу?! Или у тебя, может быть, в газпромовской кто-нибудь найдется?

Марина. Я схожу с тобой.

Саша. И что мне это даст?

Марина. Поезжай в Москву.

Саша. На какие шиши?

Марина. Да есть там хорошие врачи и бесплатно. И жить есть где. Да и деньги найдем, если надо.

Саша. Я не поеду Москву. Не с чем!

Марина закрывает глаза, отворачивается, чтобы спать.

Саша. А ты все время только об этом и думаешь!

Лежат некоторое время молча. Саша вдруг хлопает себя по шее, потом по плечу. Вскакивает, включает свет. Хватает газету, становится ногами на диван, начинает в исступлении бить стену газетой. Марина лежит с закрытыми глазами.

14

Полосы тех самых белых обоев, которые клеила Марина, свешиваются лианой по стене. Рядом усатый хозяин квартиры.

Марина. Вы открывали окна?

Хозяин. Вы свой непрофессионализм на меня не сваливайте!

Марина. А я говорила – не открывать!

Хозяин. И что, поэтому *все* отклеилось? Не смешите! Остаток платить не буду!

Марина. Что, на мне сэкономите, а потом сами доклеите, да?

Марина дергает обои за свешивающийся край. Полоса рвется. Хозяин кидается к стене, будто хочет ее защитить.

Хозяин. Совсем обнаглела!

Марина уходит.

15

Марина на Больших Исадах – это старинный крытый рынок со сводчатым потолком. Гул, обычная рыночная суета. Народу полно, видимо, выходной или праздник. В самом начале, у входа, клетки с чирикающими птицами. На прилавках серебряные, пестрые и болотные рыбины с крупной чешуей, огромные яркие помидоры с сахарной поволокой, крупные красные и желтые перцы, сваленные арбузы, как мячи у ворот между тренировками.

«А вы гости? Гости – да?» – улыбается золотозубый рыботорговец в фартуке тем самым туристкам. Худая, высокая, в штанах-алладинах, улыбается в ответ. Другая, толстая, в шортах и майке, фотографирует лежащую рыбу своей большой камерой.

«Да вы на жабры посмотрите, женщина», – рядом тетка с химией на голове и в фартуке показывает рыбу придирчивой женщине в очках.

Марина останавливается в толпе, закрывает глаза и стоит неподвижно. Совсем рядом начинает петь мулла. Марину кто-то толкает, но она, не открывая глаз, стоит на месте.

16

Марина в своем белом домашнем сарафане гладит полотенце. За окном палит солнце. Антон завороженно смотрит мультик на компьютере. А Саша – по телевизору какой-то фильм про завоевание диких земель, кажется, это «Агирре, гнев божий» Херцога. Марина этого не знает, да и вообще она не видит из-за солнца, что происходит на экранах сына и мужа. Марина отставляет утюг, вдыхает и, пытаясь надышаться, подходит к балконной двери, хочет ее открыть.

Саша. Не надо. Опять этих тварей слушать…

Марина. Задохнемся, значит.

Марина отходит от балкона и возвращается к утюгу. Доглаживает полотенце. Берет мужские трусы, смотрит на них, начинает гладить.

17

Марина с сыном идут мимо бывшей старообрядческой церкви за деревянным забором. Антон чуть впереди. Они приближаются к пустырю с камышами. Антон вдруг резко останавливается. Марина подходит к нему. Антон резко кричит и показывает рукой почти под ноги.

Антон. Гадюка, гадюка!

Марина берет сына на руки и отбегает. Он хихикает. Марина опускает его на землю. Берет за локоть и больно ударяет по попе, прямо как та мамаша в кафе.

Марина. Ты думаешь, это смешно?

Антон продолжает хихикать, не понимая ее и не чувствуя боли. Марина ударяет еще раз и еще раз. Наконец сын прекращает смеяться и смотрит на мать со спокойной ненавистью. Потом говорит.

Антон. Я пи́сать хочу.

Марина отпускает его локоть. Они вдвоем подходят к зарослям высокого тростника. Антон снимает штаны, Марина помогает сыну, он мочится. Жидкость затекает в камыши, где и правда проползает змея.

18

Галина собирает непослушные светлые волосы на затылок, закалывает их карандашом, отпивает воду из стакана и продолжает говорить. Свет на нее падает невероятно правильно, подчеркивает бледную северную красоту ее вытянутого лица, ее высокие скулы, добавляя цвет в ее светло-голубые глаза, освещает ее простое льняное платье. «Вы видели, она не отсюда. Не из этого мира», – будто говорит свет.

Студенты, все до единого, смотрят на нее. Слушают, наслаждаются и думают: что она тут забыла, в этом пропахшем пылью, сухом городе, среди них? Саша сидит за партой, как двоечник, в последнем ряду и слушает, закрыв глаза.

Галина заканчивает говорить. Зал молчит и искрит, будто хочет зааплодировать, но тут явно не принято. Галина поднимается и начинает собирать свою сумку. Студенты тоже, но делают это гораздо быстрее и тут же почти всей гурьбой окружают ее. Саша тоже приближается к столу и пытается рассмотреть Галину. Ее загораживают, наконец кто-то отходит, и мы видим, что Галина в длинном хлопковом сарафане и – беременная, месяце на седьмом. Она замечает Сашу, дежурно кивает ему и уходит, окруженная студентами.

19

Марина стоит у приоткрытой двери ванной комнаты. Там льется вода. Льется и льется. Марина говорит в щель.

Марина. Помоги мне, ну пожалуйста. Ну пойдем, пожалуйста, зая, я тебя очень прошу. Я же знаю, что у тебя выходной завтра. С Интернетом вообще трубень. Оттуда по нолям… Не знаю, может, кризис. Ну можешь делать вид, что ты не со мной. Ну так, не хочу одна. Ну пожалуйста.

20

Рано еще, но уже очень жарко. Саша и Антон идут вдоль набережной. Антон ведет себя, как все дети, которые гуляют не за руку. Останавливается, приседает, подбирает что-то, подходит к перилам, смотрит на воду. Он косолапит, это и раньше было заметно, но сейчас особенно очевидно, и Саше явно это не нравится. Он отворачивается от сына.

Марина далеко от них, как будто действительно не с ними. Останавливается у фонарей через один, мажет поверхность карандашным клеем и наклеивает свое объявление с заголовком: «Ремонт квартир». Она движется быстро и начинает уже догонять мужа и сына. Саша оборачивается – видит, как спешит Марина, – берет Антона за руку и быстро ведет его вперед. Марина наклеивает очередное объявление. Со стороны города на пустую набережную выходит мужчина. Марина доклеивает объявление и бежит мимо мужчины. Он подходит к фонарю.

21

Парень-калмык с пляжа везет в лодке Марину, Сашу и Антона. Все молчат. У парня очень развитая мускулатура – мы видим, как движутся его упругие мышцы. Саша смотрит на берег, от которого они отплывают, смотрит с какой-то невыразимой тоской, будто его увозят навсегда.

22

Марина, Саша и Антон лежат на пляже – неожиданно похожие друг на друга: в темных купальных костюмах, темноволосые, лежащие на спине в одинаковых позах – сразу можно сказать: семья. Марина приподнимается.

Марина. Пойду окунусь.

Антон мгновенно бросается ей на шею.

Антон. Я с тобой!

Марина. Сына…

Антон. Ну мама!

Марина. Саш. . .

Саша даже не шелохнется и не откроет глаз. Марина берет Антона за руку и уводит к воде.

23

Набережная. Марина сидит на скамейке у памятника Петру. Вокруг новодельные трехэтажные дома. Курит и рассматривает листовку с музейной картой Астрахани.

Она и Антон в той же одежде, что в предыдущей сцене, это тот же день, только, видимо, Саша уже ушел. Антон ходит вокруг, залезает на постамент, смотрит на памятник.

Марина. Сына, хочешь в музей сходить, посмотреть на сокровища?

Антон возвращается к матери, вскарабкивается ей на колени. Марина отводит руку с сигаретой в сторону. Играя, Антон приближает рот к ее уху.

Антон (*кричит*). Нееееуууут!

Марина. Ты что?!

Антон. Уууууу...

Марина отклоняется от него в сторону, чтобы читать листовку дальше. Антон вдруг резким движением тычет ей чем-то в шею. Марина вскрикивает. Хватается за шею, будто ее ужалили. Из небольшой ранки идет кровь, из ее глаз сами по себе текут слезы.

Марина (*кричит*). Ты что, совсем, что ли?! (*Она вырывает из рук Антона бляху от ремня, которой он ее поранил.*) Ты знаешь, что ты мог меня убить? Маму свою убить! Ты хоть понимаешь, что это значит?

Антон продолжает сидеть на коленях у матери и смотрит так, будто не понимает, почему она плачет.

24

Марина и Антон молча заходят домой. Марина снимает туфли, сразу идет в ванную. Смотрит на свое отражение в зеркале, потом просто на шею. Антон снимает сандалии пыхтя: не привык сам. Идет в комнату.

Слышен его возглас: «Ух ты! Попугай!»

Марина появляется в гостиной, держа ватку у шеи. Саша валяется на диване. На подоконнике стоит клетка с канарейкой. Антон стучит пальцами в клетку.

Антон. Привет, привет!

Саша (*явно пьяным голосом с дивана*). Вообще, они не любят жить одни. Но кенара не было, предлагали желтозобика, но я решил, что особям разных видов лучше не спариваться.

Марина уходит на кухню. Канарейка издает несколько звуков. Саша смеется.

Саша. Пинь-пинь-пинь, Зензивер!

Антон трясет клетку.

Антон. А чего он замолчал?

25

Дверь открывает красномордый мужик.

Марина. Вы мне звонили насчет ремонта.

Красномордый. А, это сюда, сюда. Проходите, девушка.

Мужик впускает ее.

Марина в майке, обтягивающих бриджах и своих любимых круглых серьгах заходит в комнату. Квартира похожа на съемную – с мебелью из 90-х, хотя все очень новое. Стенка, диван. Неяркие стены.

За журнальным столиком сидят пять мужиков, пьют, курят, переговариваются, едят, кажется, еще играют в карты. Душно, дымно, накурено. Один из них сидит на табуретке. Немного отодвинувшись от стола, рисует натюрморт – все то, что на столе.

Красномордый. Кому нужен тут ремонт?!

Почти все. Мне! Мне! Мне!

Все тут же сморят на Марину, только рисовальщик не отвлекается. Марина сразу все понимает.

Марина. Ребят, тут недоразумение вышло. Вы не туда позвонили. Я правда только по ремонту.

Красномордый. А выпьешь, может, с нами?

Марина. Не-не, пойду.

Марина пятится к коридору. Рисовальщик резко встает, кладет свой натюрморт на стол, подходит к Марине, дает ей пощечину.

Рисовальщик. Мы тебя трахнем и как за ремонт заплатим. Идет?

Один из сидящих (*серьезно*). Да.

Еще один. Что у нее со шкурой?

Красномордый. Не в этом же красота.

Марина смотрит сначала на рисовальщика, потом на сидящих, потом на красномордого. Разворачивается, идет мимо красномордого. Тот, кто сказал про «шкуру», приподнимается, чтобы Марину удержать.

Красномордый. Закрыл там на ключ.

Марина медленно проходит в ванную. Запирается там.

Рисовальщик возвращается к своему натюрморту. Сидящие снова начинают переговариваться. Красномордый тоже садится за стол.

Тот, кто сказал про «шкуру». ...он мне так и заявил: папа, гони бабки. . .

Красномордый (*еще одному*). А на раскатах теперь что? Раньше – хоть лови на палец – не ленись складывать.

Марина сидит на бортике ванны и смотрит на себя в зеркало.

Встает, подходит к двери, прикладывает голову к косяку, приговаривая.

Марина. Дура, дура, дура...

Рисовальщик тоже встает, смотрит как бы сквозь стену в сторону ванны. Все тоже замолкают, смотрят туда же. Красномордый поднимается, проходит по коридору, подходит к двери ванной, стучит.

Красномордый. Помочь чем?

Марина (*не сильно бьется головой о косяк с закрытыми глазами*). Дура, дура, дура...

Красномордый. Эээээ, Марина... Марина – да?

Тот, что говорил про «шкуру», вдруг резко врезается в дверь плечом. Не получается.

Марина прижимает лоб к двери, она перестает слышать, только чувствует вибрацию от ударов в дверь.

Марина. Дура, дура, дура. . .

Все уже стоят у двери ванной. Наблюдают, как их приятель пятится назад, снова разбегается и ударяет плечом. Так раза три-четыре.

Наконец он вышибает дверь. Рисовальщик заходит. Тот, что выбил дверь, оседает на бортике ванны, потирая плечо. Марины в ванной нет. Красномордый приседает и подбирает с пола Маринины трусы, которые лежат среди другой ее одежды.

25.2

Безостановочное, быстрое движение по длинным, бесконечным туннелям, то сухим, то наполненным водой, то прямым, то извивающимся, пока наконец впереди не начинает пробиваться свет.

26

Вагон поезда Астрахань – Москва. Худая туристка заливает из бака кипяток в стакан-упаковку с быстрорастворимой картошкой, накрывает его крышкой, осторожно идет по вагону, обходя свешивающиеся с верхних полок руки и ноги пассажиров. Доходит до стола на боковушке, садится напротив толстой туристки, которая просматривает фотки на своем фотоаппарате.

Толстая туристка. Чё за хрень?

Худая туристка. Что опять?

Толстая туристка. Телку с мальчиком у дома с балконом помнишь?

Худая туристка. Нет.

Толстая туристка. Ну такая, в стиле «провинциальная дискотека» одетая?

Худая туристка. Нет.

Толстая туристка. Ты хоть чего-нибудь когда-нибудь помнишь? Тут хрень какая-то на фотке, короче.

Худая открывает крышку, размешивает дымящуюся массу и начинает есть ее пластиковой ложкой.

27

Вечер. Темно. Марина приходит в себя. Голая под газовыми трубами, проведенными над землей прямо во дворе. Мокрая, грязная и с ссадиной на лбу. Вылезает из-под труб. Дрожит, закрывается руками, осматривается. Совсем рядом проходит женщина в хиджабе, видит голую Марину, ускоряет шаг. Пошатываясь, Марина подходит к веревке с сушащимся на ней бельем, снимает с него платье. Надевает на себя.

28

Саша. Ты где была?

Антон, впечатавшись взглядом в телевизор, смотрит мультики. На столе у компьютера бутылка и рюмка. Саша стоит в коридоре, смотрит на жену, почему-то улыбается, но одновременно злится. Марина заходит на кухню, пьет воду прямо из кувшина, вода льется по

подбородку. Саша идет за ней. Встает в проеме двери, перестает улыбаться, замечает, что на ней белый хлопковый сарафан, как у Галины.

САША. Почему *ты* в этом платье?

Марина ставит кувшин, вытирает руки о сарафан. Он весь перемазан грязью, скорее изнутри, а не снаружи.

САША. Что это за запах? По какой причине от тебя так воняет?

Саша делает маленький шаг к жене, как будто брезгуя подойти ближе, нюхает воздух. Марина молча смотрит.

САША. Это же дерьмо. С какой стати от тебя дерьмом воняет?! И почему платье это на тебе?

МАРИНА. Заткнись! Замолкни!

Марина уходит в ванную.

За окном поют цикады. В комнате под мультфильм орет канарейка. Антон оборачивается. Саша появляется на пороге комнаты.

САША. Иди спать.

АНТОН. Ну пап!

САША. Спокойной ночи!

29

Саша со столовским подносом садится за один стол с Галиной. Она приветливо улыбается ему и продолжает с очень красивым аппетитом есть какие-то овощи и одновременно листать книгу.

30

Марина и Антон идут по небольшому стихийному рынку неподалеку от своего дома – отсюда даже виден их подъезд. Тут полно всего: вперемешку овощи, фрукты, рыболовные снасти, арбузы, шмотки, надувные мячи в виде арбузов. Молодая женщина стоит с фотографией ребенка и с надписью под ней: «Помоги на лечение ребенка». Именно так: «Помоги».

Антон выглядит вялым, уставшим и, наверное, поэтому ничего не говорит и не просит. Марина выбирает себе новый телефон у ларька-аквариума с надписью «Сотовая связь. Телефоны». Молодой смуглый парень показывает ей функции, улыбается. Мимо идут машины. В кафе на открытом балконе играет громкая музыка и, кажется, даже танцуют. Вдруг раздается крик. Марина отвлекается от телефона и видит, что Саша оттаскивает Антона от Сергея Георгиевича. Антон хнычет, держится за макушку. Саша приводит сына к Марине.

САША. Совсем ослепла?

Саша дает Марине пощечину. Марина в первые секунды смотрит на него с яростью, а потом с каким-то жалостливым интересом. Сергей Георгиевич бежевой расплывчатой козявкой уже бежит к дому.

Молодой торговец прячет все гаджеты, понимая, что покупки не будет.

МАРИНА. Нет-нет, давайте вот этот, красный.

ТОРГОВЕЦ. Нэ работаю уже сегодня.

Продавщица надувных арбузов. А что такое состоялось?

Просящая. Он мальчику волосы на макушке начал стричь.

Она сказала это так, что все почему-то сразу поверили в ее больного сына. Кто-то тут же положил купюру в ее пакет.

31

Марина и Саша лежат в постели. За окном, как обычно, цикады.

Саша. Может, написать на него заявление?

Марина в ночной сорочке лежит с открытыми глазами, не двигаясь.

Саша (*поворачиваясь к ней*). Почему ты молчишь? Марин! Это что за новая такая история?

31.1

Безостановочное, быстрое движение по широкому, квадратной формы туннелю, сухому и грязному, несколько поворотов, ветер задувает в глаза грязные ошметки, наконец впереди длинного прохода виднеется свет.

32

Рано утром Марина просыпается рядом с мужем совсем голая. Она лежит на своей сорочке. Привстает, осматривается. Нащупывает на волосах клок коричневой пыли. Снимает его. Зевает. Надевает сорочку. Сворачивается клубочком. Ложится мужу под бок и засыпает.

33

На кровати сидит старуха в платке и халате. Смотрит бесцветными глазами на пол. Медленно время от времени поправляет платок. На полу врач и санитар реанимируют Сергея Георгиевича. Он в трусах и в одном нелепом изношенном тапке, из тех, в которых недавно приходил к соседям.

34

Марина пьет молоко. Саша и Антон едят рыбный пирог. Все молчат. Марина выходит на балкон курить. На подоконнике поет канарейка в клетке. У подъезда припаркована полицейская машина. Звонят в дверь. Саша открывает. Входит кто-то, представляется. Марина полуоборачивается, видит сквозь занавески человека в форме и снова оборачивается на улицу. Гость располагается на диване. Начинает переговариваться с Сашей. Марина прислушивается.

Полицейский. ...добрые люди рассказали, что случился у вас конфликт на рынке...

Саша. А что с ним случилось?

Полицейский. Гиппократы рассказали, что испугался чего-то очень.

Саша. Какой кошмар.

Антон (*тоже пришедший в комнату*). Это он меня испугался и умер.

САША. Антон, достаточно! (*Полицейскому.*) Ну и дела… Мы действительно вчера…

Марина заходит в комнату. Она давно узнала мента по голосу: это красномордый из той квартиры. При виде Марины тот сначала багровеет, потом бледнеет.

МАРИНА. Он ку-ку был, того. Часто к нам приходил с какой-то фигней. Но безобидный!

Полицейский быстро встает с дивана.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ. Здрасьте.

МАРИНА. А мать жалко.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ. Ясно.

И уходит, почти убегает.

Марина идет на кухню, смотрит на стол с оставленной едой.

МАРИНА (*Антону*). А ну-ка, сына, иди-ка доедай.

САША. А может, это он из-за меня? Но я не толкал его даже. Просто отвел его руку от головы Антона. Обозвал еще. Может, это я?

Марина моет посуду у раковины. Громко-громко кричит канарейка.

35

Марина лежит в постели. Глаза ее блестят, как при гриппе, лицо в испарине. Саша стоит в проеме двери и гладит ладонью косяк.

САША. Может, все-таки вызывать?

МАРИНА. Возьми Антона, посидит пускай где-нибудь.

САША. Где я его там оставлю?

МАРИНА. У вас столовая нормальная. Я помню, ты меня водил… А я посплю.

Марина снимает с себя сорочку, остается голая. Саша опускает глаза, будто стесняется. Марина кидает сорочку на пол.

МАРИНА. Придумай что-нибудь. Изверниcь. И положи сорочку в грязное белье.

Марина закутывается в одеяло и засыпает.

36

Саша читает лекцию. Так же театрально и скучно одновременно. Антон сидит за одной из парт, точнее, полулежит. Ему скучно вот так сидеть и слушать какую-то ерунду. Саша уходит тем временем в какое-то совсем невероятное умствование.

АНТОН. Пап, пи́сать хочу!

Аудитория смеется, но сразу чувствуется, что не зло, а как-то удивленно, что этот их препод нормальный, оказывается, человек.

Саша приводит Антона в туалет. Антон встает напротив толчка.

АНТОН. Пап!

САША. Ты вообще сам чего-нибудь умеешь?

Саша подходит к сыну и помогает ему.

37

Марина переворачивается с боку на бок, с места на место на кровати, мечется. Приподнимается на руках. Осматривается. Снова заваливается на кровать. Начинает чесаться. Все ее тело жутко зудит. Она скидывает одеяло и чешется. Чешет себе голову, трогает руками лоб, и внезапно, начиная со лба, кожа ее начинает отходить неровной сухой, рыхлой, чешуйчатой и неоднородной марлей. Марина стягивает ее с себя.

Потом она лежит какое-то время спокойно, наконец поднимается с кровати. На простыне остается рыхлый слой кожи, довольно цельно и подробно повторяющий форму Мариниого тела. Марина встает, идет в ванную, смотрит на себя в зеркало голая. Нынешняя кожа Марины нежная, красноватая, будто обгоревшая. Вдруг Марина резко близко-близко приближается к зеркалу. Рассматривает свою шею, плечо и руку – рубцов почти не видно, незнающий человек ничего и не заметит.

Потом Марина, уже надев халат, кидает в ванну свою бывшую кожу, поджигает ее спичками и ждет, когда она сгорит.

38

Антон в университетской столовой играет на отцовском телефоне. Саша приносит поднос с едой. Ставит перед сыном суп. Антон швыряет ложку в тарелку. Саша поспешно вытирает салфетками разбрызганный суп со стола. Вдруг к ним подсаживается Галина.

Галина. Это у нас новый студент?

Саша. Да, пришлось вот взять учиться. А то очереди в садик как раз к его студенчеству дождемся.

Антон перестает есть и смотрит на Галину.

Антон. А почему у вас так живот раздуло?

Саша. Боже, Антон!

Галина. Да ничего страшного, тебе разве мама не рассказывала? (*Она плавно кладет себе руку на живот. Саша завороженно наблюдает за ней.*) У меня здесь растет ребенок. Родится, вырастет и будет, как ты.

Антон. Лучше не надо, как я.

Галина. Это почему?

Антон. Это потому, что я плохой.

Галина. Если бы все были так самокритичны.

Она смеется. Саша радостно улыбается. А Антон продолжает есть суп, громко стуча ложкой.

39

Стремительно вечереет. Тающее солнце делает мост, реку и ложку светло-красными. Марина в закрытой рубашке, платке и джинсах сидит в лодке. Ее через Волгу перевозит парень-калмык. Марина видит его со спины.

Марина. Как дела у твоей девушки?.. Как ее имя?

Калмык молчит. Марина наблюдает, как поднимаются-опускаются его лопатки.

Марина. А тебя как зовут?

Калмык. Поздно едете.

Марина. Да.

Калмык. А зачем?

Марина. Поплавать.

Позже, когда уже совсем темно, Марина снимает одежду на пустом пляже. Слева гудит машинами мост, по нему идут редкие прохожие. За мостом еще левее слышна музыка из кафе. Трещат вездесущие цикады. Калмык в лодке еще здесь. Марина машет ему, показывает вперед, через реку.

Марина. Езжай, я же долго! Обратно по мосту дойду!

Парень начинает работать веслами, и лодка отдаляется от берега. Марина улыбается, голая заходит в воду, начинает плыть, плескается, переворачивается. Встает ногами на дно, вода достает ей примерно по грудь. Темно, виден только Маринин профиль от груди и выше. Марина стоит так долго-долго, не шелохнувшись. Внезапно изо рта у нее показывается тонкий раздвоенный язык. Показывается-прячется, показывается-прячется. Потом все так же внезапно прекращается. Будто показалось…

40

Ночью Саша открывает глаза и видит, что Марины рядом нет. Лежит только ее сорочка. Саша закрывает глаза.

41

Утром Марина чистит зубы. Сплевывает воду. На дне раковины желтые перья. Марина снова промывает рот и смотрит на себя в зеркало.

42

Марина в своем открытом белом сарафане готовит кашу на кухне. Вдруг начинает икать. Подходит к кувшину, жадно пьет воду. Каша сбегает. Марина кидается к кастрюле, уменьшает огонь, быстро размешивает кашу, обжигает руку.

Марина. Блина́! (*Мешает-мешает кашу. Снова начинает икать.*) Икота-икота, перейди на того-то, с того-то туда… чего-то там так-то… (*Громче.*) Проспите все царство небесное! Завтрак готов!

Она выключает огонь. Подходит заспанный Саша.

Саша. Ты птицу не видела?

Марина продолжает икать.

Марина. Нет. В клетке нет, что ли?

Саша. Валяется на полу.

Марина. Может, улетела?

Из комнаты доносится плач Антона. Саша и Марина идут в комнату. Антон стоит у валяющейся клетки, закрыв лицо руками, будто прячется. У Марины при виде сына пропадает икота.

Марина (*Саше*). Убрать не додумался? (*Приседает и протягивает руки, чтобы взять сына.)* Антоша, она улетела ночью куда-нибудь, где у нее дела. Семья, может. Пойдем кушать.

Антон вдруг отталкивает ее. Саша хочет что-то сказать, но тут видит жену со спины, обходит ее сбоку, смотрит на шею с той самой стороны, где были шрамы. Впервые замечает, что их там теперь нет. Марина снова начинает икать.

Марина. Да ну вас!

Она быстро уходит на кухню. Антон плачет и плачет.

Антон. Ночью сни…еи…

Саша приседает до уровня роста Антона, и теперь они особенно похожи.

Саша. Чего-чего?

Антон хлюпает носом и сам икает.

Антон. Ноочью змееееи сниииились!

Саша берет поваленную клетку, быстро выходит на балкон, смотрит вниз, как будто пытается оценить, высоко ли прыгать.

Марина (*с кухни*). Остынет сейчас!

43

Марина моется в душе. Капли воды медленно стекают по ее телу.

Быстрыми движениями Саша складывает трясущимися руками в старый брезентовый рюкзак рубашки, джинсы, брюки из шкафа. В ящике с поглаженным бельем находит свои трусы и носки, кидает их в рюкзак и забирает несколько книг с полки. Выдвигает ящик с документами. Забирает паспорт, карточку и немного налички.

Антон, все еще хлюпая носом, смотрит мультик по телевизору очень близко к экрану. Саша – он с сумкой – останавливается в дверном проеме.

Саша. Антон. Антон!

Антон поворачивает к нему заплаканное лицо.

Саша. Скажи маме, что я поехал на Бузан.

Антон отворачивается к телевизору.

Саша надевает куртку, действительно берет удочку, которая стоит в коридоре, и выбегает из квартиры. Из душа выходит Марина в халате и с полотенцем на голове. Садится в кресло.

Саша бежит по двору и видит скрюченную и совершенно потемневшую от горя мать Сергея Григорьевича, которую сопровождает женщина лет пятидесяти пяти. Женщина тянется к старухе, пытаясь вроде как помочь, подхватить ее за локоть, но старуха будто не замечает. Саша замедляет шаг, здоровается. Женщина не реагирует, а старуха поднимает на Сашу свои бесцветные глаза. Минуя их, Саша проводит рукой по лицу и больно сжимает подбородок.

Марина неподвижно сидит в кресле. Вдруг через открытый балкон слышится шепот Саши.

САША. Антон… Антон!

Антон поворачивает голову к балконной двери.

САША. Антон, я забыл снасти. Вынеси мне снасти из коридора. Маленький серебристый пакет.

Антон поворачивается к матери. Марина застыла на месте. Он проходит мимо нее. Она не делает ни малейшего движения или жеста, даже не моргает. Антон садится в коридоре на корточки. Смотрит на пол.

Лицо Марины. Кажется, что она не дышит.

Антон засовывает руку под полку для обуви, находит там пыльный серебристый пакет.

Антон выходит из подъезда. Протягивает пакет Саше. Тот хватает сына за руку.

САША. Идем, идем!

Саша выбрасывает удочку у следующего подъезда. Антон кидает снасти.

44

Щелкает кнопка громкоговорителя. Кассирша в окошке, молодая, уже очень уставшая, сонно смотрит на Сашу.

КАССИРША. Еще раз. Без свидетельства о рождении ребенка я не могу вам продать билет. Альтернативой свидетельства о рождении может быть загранпаспорт.

САША. Ну как же так? Что же делать?

КАССИРША (*замечая, что Саша очень красивый*). Вы в городе живете? Съездите за свидетельством. До следующего московского еще четыре часа.

Саша отходит от кассы. Кто-то тут же занимает его место.

Ведя Антона за руку, Саша подходит к металлическим креслам и садится на одно их них. Закрывает лицо руками. Антон смотрит на него. Неподалеку сидит молодая женщина с длинными русыми волосами. Она разговаривает по телефону. Вокруг ряда кресел, где она сидит, бегает ее сын – ровесник Антона, мальчик со смуглым лицом, но светлыми кучерявыми волосами. Он гудит, как теплоход или паровоз, наматывает круги, и видно, что совсем не устает и что ему безумно интересно вот так бегать.

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА (*отрываясь от трубки*). Саша, посиди чуть-чуть.

Маленький Саша продолжает бегать. Антон смотрит на него, как грустный взрослый, который не может себе позволить вот так бегать-играть.

Антон (*отцу*). А когда мы к бабушке поедем?

Отец молчит. Но у него звонит телефон. Он боязливо смотрит на экран трубки, видит, кто звонит, откидывается на спинку кресла.

Саша. Да?! Да, Галина, здравствуйте. Да, уже? Я очень рад! Конечно, смогу! Да-да, знаю, видел вывеску, но никогда там не был. Во сколько? Да, здорово! Договорились! Хорошо!

Саша встает, берет в руку сумку, второй хватает ладонь Антона и ведет его к выходу.

45

Саша, Марина и Антон в том самом кафе на Кирова с красными столами. Марина ест пломбир из вазочки, разрезает цельные клубничные ягоды на части, аппетитно отправляет их себе в рот. Антон очень медленно, будто боясь испачкаться, ест шоколадное мороженое тоже из вазочки. Саша пьет воду. Марина пододвигает ему свое мороженое с ложкой в вазочке.

Марина. Попробуй, хорошее.

Саша вежливо улыбается и осторожно мотает головой.

46

Марина лежит-загорает. Саша читает книжку, не видно какую, понятно только, что старую. Антон строит некое подобие дома из песка неподалеку. Марина привстает, достает из сумки тюбик, протягивает Саше.

Марина. Зай, намажь, меня, пожалуйста. И плечи не забудь.

Она ложится, расщелкивает застежку на лифчике, занеся руки за спину. Саша выжимает себе на ладонь синеватую жидкость и опускает ее на спину жены, водит от поясницы к плечам и обратно. Сначала очень осторожно, медленно, почти брезгливо. Потом быстрее, увереннее, сильно втирает жидкость в кожу. Марина выгибает спину. Саша убирает руку, кладет тюбик в сумку, вытирает руки полотенцем и снова берет книжку. Марина поворачивает голову в его сторону, хочет что-то сказать, но передумывает. Растягивается на покрывале и закрывает глаза.

Антон видит, что к берегу причаливает лодка. Белобрысый парень выходит на берег. В лодке пара лет тридцати пяти и их дочка, очень бледная девочка лет десяти. Женщина в сарафане и панаме и пузатый мужик в майке и шортах. Их дочь – в розовом купальнике и в розовом надувном спасательном жилете. Мужик поднимается, начинает выбираться из лодки. Лодочник подает ему руку, но мужик не протягивает свою в ответ, а выпрыгивает сам в воду. Чуть не падая, роняет полотенце. Выругивается.

Женщина. А вытираться ты чем будешь?

Лодочник протягивает женщине руку. Та спускается на землю, поворачивается к лодке и вдруг начинает верещать. Марина и Саша, как и остальные отдыхающие, смотрят в их сторону.

Мимо лодки на песок выползает змея, не очень крупная, видимо, поэтому ее не заметили еще в воде. Мужик в майке вдруг топает на нее ногой. Змея пугается, выгибается пружиной, бросается в сторону лодки, где все еще сидит девочка. Мать визжит. Змея бьется о бортик, падает на песок. Извивается. Антон подходит еще ближе к ним, чтобы рассмотреть. К нему подбегает Саша и берет его на руки.

Змея снова прыгает на лодку и снова падает, извиваясь у кромки воды. Внезапно весло обрушивается в песок совсем рядом со змеей. Им орудует парень-калмык, второй перевозчик. Он заносит весло еще раз и еще раз. Марина встает на ноги, смотрит в сторону лодки. Змея в кровавых ранах извивается на песке. Наконец весло разрубает гадюку пополам. Марина убегает в кусты. Там ее рвет красными ягодами.

47

Дагестанский рынок у мечети в Астрахани. Женщины в длинных черных одеждах сидят у высоких мешков с семечками и орехами. Палатки со шмотками. Лотки с оранжевыми, зелеными, желтыми специями, калмыцким чаем в брикетах. Марина идет в толпе по рынку. Останавливается у палатки с длинными цветастыми сарафанами. Продавщица – невероятно красивая, большеглазая юная дагестанка в повязанной темной косынке. Марина рассматривает товары. У палатки останавливается тетка в светлых джинсах, льняной болотной рубашке и зеркальной мельницей в руках. Тоже туристка. Улыбается, как иностранка.

Тетка (*продавщице*). Ой, девушка, а можно вас сфотографировать?

Продавщица (*очень строго и без акцента*). А зачем?

Марина движется вперед по рынку. Останавливается у лотка с птицами. Старый птичник разговаривает на своем языке по телефону. Марина заглядывает в клетку с щебечущими желтыми кенарами и попугаями. Птицы вдруг все замолкают. Старый птичник заканчивает говорить по телефону и подходит к Марине.

Птичник (*с акцентом*). Дальше проходи.

Марина смеется и идет дальше. Останавливается у палатки с нарядными платьями. Русская продавщица флегматично грызет семечки. Начинает петь мулла. Марина изучает ассортимент.

Марина. Вот это пестрое сколько стоит?

Продавщица сплевывает шелуху.

48

Марина стоит у зеркала в ванной. Она в пестром зелено-черном платье. Очень обтягивающем, очень коротком, с глубоким декольте, с открытыми плечами. Марина красит губы красной помадой. Надевает черные серьги с длинными бисерными подвесками, массивные бисерные бусы из толстой трубки. Такой же браслет. Обрызгивается духами. Выходит из ванной.

У двери стоит, переминаясь босыми ногами, Антон.

Марина. Сына, ты почему стоишь, ждешь? Зашел бы давно.

Антон не отвечает и забегает в ванную.

Саша выходит в коридор, видит, как Марина берет маленькую сумочку на цепочке, надевает туфли на высоких каблуках и выходит из квартиры.

49

Марина сидит в баре за стойкой. Играет популярный и обязательно русский хит. Марина пьет какой-то зеленоватый коктейль через трубочку. Смотрит направо и улыбается кому-то.

50

Антон сидит за столом, что-то очень старательно рисует. Рядом в кресле сидит та самая женщина, которая вела за руку мать Сергея Григорьевича. Она смотрит по телевизору какую-то важную для нее передачу и улыбается. Начинается реклама. Женщина дотягивается рукой до Антона, тискает его за плечо.

Женщина. От какая лапочка. Зря Сергей Григорьевич тебя за дьявола принимал. Царство ему небесное. Сергею Григорьевичу. Хотя папка с мамкой у тебя и правда какие-то жутики. Не то что-то с ними. Господи прости.

Снова после рекламы продолжается передача. Женщина утыкается в телевизор. Антон продолжает рисовать змею в квартире с желтой канарейкой в животе.

51

Кафе в европейском стиле, с деревянным столиком, бесплатным вайфаем и черной доской с написанным на нем меню. Галина сегодня в каком-то очаровательном синем платье с белым гимназистским воротником и в совсем не пошлый белый цветочек. Она волнуется, обнимает тонкими красивыми ладонями чашку с мятным чаем. Напротив сидит Саша и смотрит на нее, затаив дыхание.

Галина. Не все, понимаете, не все должны писать романы, стихи, выпускать книжки. У нас у всех могут быть какие-то другие роли, понимаете? Например, вы замечательный папа, продолжайте им быть. Вы написали интересную работу по Хлебникову, напишите еще одну. Нам всем нужно смирение со своей собственной участью. Нет, давайте я не буду вас пугать… Со своим собственным предназначением гораздо сложнее, а значит, гениальнее, чем десять опубликованных романов. Саша, ну послушайте, я на несколько лет старше вас, я прошла этот путь. Я вот не печатаюсь, хотя что было бы проще напечатать саму себя. Избавиться от наваждения, найти самую суть – вот наше предназначение. Саша, вы слушаете?

Саша. Да. Но вы просто не поняли.

Галина. Саша, я все понимаю. (*Смотрит на тонкие часы на руке.)* Я на пары опаздываю. Давайте на ходу договорим. Я сейчас.

Галина поднимается, пересекает зал кафе, тяжело поднимается по лестнице, заходит в одну дверь, потом еще в одну. Здесь туалетная комната.

Внезапно за ней врывается Саша. Галина прижимается к стене, придерживая живот. Подол ее платья касается унитаза. Саша запирает изнутри дверь, опирается на нее спиной. Комнатка очень маленькая, они на расстоянии вытянутой руки друг от друга. Тяжело дыша, Саша смотрит на испуганную Галину. Так они стоят молча больше минуты. Саша открывает дверь и убегает.

52

За окном чистой и неприметной хрущевки трещат цикады, и резко становится темно, как и всегда на юге. Марину в губы целует какой-то молодой мужик. Сначала кажется, что это Саша, но мужик поднимает голову – нет это не Саша, но очень похож. Мужик разворачивает Марину к себе спиной, поднимает ей сзади платье. Тут Марина замечает в комнате натюрморт, который рисовал человек из той квартиры.

МАРИНА. Чья это квартира?

МУЖИК. Понятия не имею. Мне для командировки сняли.

Марина пытается вырваться.

МАРИНА. Мне домой надо. К мужу и сыну…

МУЖИК. Сейчас-сейчас пойдешь.

Мужик достает грудь Марины из низкого выреза. Марина извивается, но вырваться не может.

МАРИНА (*кричит*). Я не хочу!. .

Мужик закрывает ей рот рукой.

МУЖИК. Погоди-погоди.

И начинает двигаться. Плюшевое кресло, на спинку которого он забросил руки Марины, раскачивается от толчков.

А на натюрморте обычный журнальный столик с пивом, рыбным пирогом, заполненной пепельницей, с картами и Мариниными круглыми серьгами.

Когда все заканчивается, оба обмякают. Мужик убирает руку от Мариниого рта. Опирается на кресло.

МАРИНА. Откуда ты?

МУЖИК. Из Москвы, откуда ж еще.

Марина медленно берет его ладонь, ту самую, которой он закрывал ей рот. Подносит обратно ко рту и вдруг впивается в нее зубами. Мужик орет. Из ладони течет кровь.

Марина разжимает зубы, хватает сумочку и выскакивает из комнаты. Возится с дверным замком и наконец выбегает из квартиры.

Мужик, держась за ладонь другой рукой, валится на пол.

53

Поздний вечер. Саша лежит в одежде на неразложенном диване в их с Мариной комнате. Наверное, он выпил. Глаза у него блестят то ли

от выпивки, то ли от слез. Марина заходит в квартиру. Снимает туфли. Идет сначала в ванную. Берет туалетную бумагу, вытирает ею себе между ног. Смотрит на себя в зеркало. В уголках рта у нее запекшаяся кровь. Марина быстро умывается. Идет в комнату.

Марина. Где Антон?

Саша. Спит.

Марина садится на диван, разворачивается к мужу, ложится рядом с ним в полный рост, обнимает его руками и обвивает ногами.

Марина. Все снова хорошо будет. Как тогда, когда ты только приехал. Помнишь? (*Молчит какое-то время.*) Давай Антошу в художку отдадим. Я всегда в детстве хотела.

Саша. Там вроде бы с семи принимают…

Они оба закрывают глаза и засыпают.

54

Посреди ночи Саша просыпается от того, что страшно-страшно кричит Антон. Саша вскакивает с дивана. Марины нет. Саша прибегает к Антону в комнату. Антон стоит на своей кровати и плачет. На полу извивается толстый шнурок. Саша включает свет. Перед ним на полу – гадюка. Саша выбегает из комнаты. Антон перестает плакать. Саша быстро возвращается с длинной железной телескопической трубкой для валика, которым Марина делает ремонт. Саша бьет трубкой по змее, будто желая растолочь ее.

Антон. Бей ее, папа, бей!

Трубка несколько раз попадает по твари. Та уползает в другую комнату. Саша выбегает за гадюкой, но теряет ее из виду: в комнате темно. Осторожно ступая, Саша подходит к стене, включает свет и видит, как хвост змеи скрывается в ванной. За гадюкой тянется кровавый след. Саша тяжело дышит, не может решиться, наконец открывает дверь в ванную. Там никого нет, только на кольце унитаза смазанный кровавый след.

55

Раннее утро. Только начало светать. По сухой земле во дворе медленно ползет гадюка с запекшейся кровью. Мимо идет компания парней, очевидно, возвращаются с ночной гулянки. Среди них тот самый калмык-перевозчик. Замечают змею. Окружают ее. Гадюка останавливается.

Первый парень. О, червяк!

Второй парень. Ядовитый, …ля, между прочим.

Через дорогу уже начинает собираться рынок. Какие-то люди разгружают кузов легковушки.

Третий парень приносит откуда-то бетонную плиту.

Третий парень. Предлагаю икебану. Плиту через недельку снимем, и можно будет в книжку вложить.

Первый парень. Круто!

Третий заносит плиту над змеей.

Калмык. Подожди! Сейчас!

Калмык убегает в сторону рынка. Подходит к грузчикам.

Третий парень (*с плитой*). Где он, мля, делся? Тяжело!

Калмык возвращается с пятилитровой банкой молока. Открывает крышку. Выливает молоко. Оно растекается вширь: сухая земля, совершенно не впитывает его. Солнце освещает змею и парней вокруг нее.

Калмык. Она мне нужна.

Третий парень. Это зачем тебе такая тварь?

Калмык. Для одного дела.

56

Утро или уже даже день. Пятилитровая банка со змеей стоит на подоконнике. Змея, свернувшись, дремлет на солнце или вовсе умерла. Калмык на кухне развешивает одной рукой мокрую детскую одежду, второй держит телефон.

Калмык *(по телефону)*. Да нет никого. Все ушли. В больницу, говорю, ушли. Надолго – там очередь знаешь какая… Просто так. Ты три недели уже не заходила. Ну и что. Просто так-то зайти сможешь? Так что заходи. Хочешь, я приду?

Внезапно из комнаты раздается звук разбившегося стекла. Калмык кладет телефон на холодильник, хватает швабру и бежит в комнату. На подоконнике осколки стекла. На полу лежит голая Марина в страшных синяках и кровоподтеках. Она видит калмыка и отползает в угол комнаты. Калмык ставит швабру у стенки, подходит к Марине и опускается перед ней на колени. Марина медленно поворачивается и смотрит на него.

57

Калмык едет в автобусе Астрахань – Волгоград. У него на коленях закрытая обувная коробка с прорезанными отверстиями. Жара, автобус переполнен. Рядом с калмыком сидит та самая пухлая мамаша, которая била сына в кафе, и на коленях у нее ее сын.

Мамаша. Ты можешь сидеть нормально? Извелся весь уже!

Автобус притормаживает.

Калмык. Извините, мне выходить.

Мамаша. Гребаный свет! Когда садился, нельзя сказать было?

Мамаша снимает сына с колен. Ставит его в проход. Поднимается сама. Калмык очень аккуратно, чтобы не уронить коробку, протискивается к выходу.

Выходит из автобуса на остановке посреди степи. Степь плоская. Во все стороны бескрайняя. Впрочем, справа виднеется какой-то населенный пункт, огороженный серым забором. Калмык спускается в кювет, где навалены бутылки, обертки и другой бытовой мусор, который люди выбрасывают из машин и автобусов, и идет прямо в степь.

Шагает-шагает по сухой земле довольно долгое время. Потом останавливается, ставит коробку на землю, открывает ее и на всякий

случай отходит. Гадюка медленно выползает из коробки и, почти сливаясь со степной пылью, уползает вдаль.

58

Саша сидит у телевизора в кресле. В комнате жарко. Он вытирает пот со лба. Пьет воду из бутылки. Подходит к балконной двери, открывает ее. Слышно цикад. Саша снова садится в кресло.

Антон. Пап, ну пойдем на пляж? Ну пойдем, а? Пойдем!

Саша не может слышать цикад. Отпивает из бутылки воды и снова поднимается, закрывает балкон. В комнате очень душно и жарко. Саша вытирает пот, закидывает голову и закрывает глаза.

Комната исчезает, все пространство вокруг поглощает широкая, бесконечная, верблюжьего цвета степь. Небо над ней жидкое, почти бесцветное, как старушечьи глаза. Вдалеке ближе к горизонту появляется человек. Он приближается, но как-то странно – петляет, из-за марева и вовсе иной раз кажется, что по спирали. Мы видим его чуть ближе: это человек в грязной одежде и с длинными, нечесаными волосами. Он бурчит, иногда жестикулируя одной или обеими руками, будто помогая себе произносить слова. Мы слышим то, что он произносит.

Человек.

Облакини плыли и рыдали
Над высокими далями далей.
Облакини сени кидали
Над печальными далями далей.
Облакини сени роняли
Над печальными далями далей. . .
Облакини плыли и рыдали
Над высокими далями далей. ◆

В сценарии использованы отрывок стихотворения Велимира Хлебникова «Ночь в Галиции» и его стихотворение «Облакини плыли и рыдали…».

Татьяна Кравцова

ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ

Сценарий

Татьяна Кравцова (род. в 1960 году в Ростове-на-Дону) – врач. Окончила Ростовский государственный медицинский институт (1983). С 1987 по 1997 год работала врачом-урологом в Больнице скорой медицинской помощи имени В.И.Ленина в Ростове-на-Дону. В 1993 году защитила кандидатскую диссертацию по специальности урология. В 1998-м ушла из медицины в фармацевтический бизнес. С 2013 года – студентка сценарного факультета Московской школы нового кино (мастерская Олега Дормана).

«История болезни» – первый сценарий.

Лето 1988 года. У входа в приемное отделение больницы скорой медицинской помощи привычное тревожное движение. Подъезжают и отъезжают машины «скорой помощи». Из них выгружают больных на носилках, пустые носилки загружают обратно. Входят и выходят люди в белых халатах.

Голос за кадром. *Это случилось давным-давно, когда мы еще не видели ни мобильных телефонов, ни одноразового белья, ультразвуковые исследования были редкостью, а эндоскопическая хирургия не дошла до наших больниц.*

К столу дежурного врача подходят помятые, в замызганных халатах врачи приезжающих бригад «скорой помощи», отдают документы, громко объявляя: «Кардиологам», «Травма», «Урологам. Колика». Санитары снуют туда-сюда с каталками, развозя больных. Врач приемного отделения принимает документы, одновременно выписывая наряды на анализы и вызывая по телефону специалистов: «Кардиологи. Вам. Инфаркт», «Травматологи. В приемник», «Урологи. Колика».

В приемное отделение вводят мужчину лет семидесяти. Это Прохоров. Он гладко выбрит, на нем белоснежная рубашка, идеально отглаженные светлые брюки. Передвигается он медленно, слегка волоча левую ногу. Опирается на руку элегантно одетой пожилой женщины – жены. Сотрудник «скорой помощи», поддерживая его за локоть, ведет в помещение для осмотра больных – мужскую смотровую.

Комната тридцать метров. Стены выложены кафелем, который когда-то был голубым, а теперь весь покрыт

мутными красно-коричнево-желтыми разводами. На кушетках лежат, сидят мужчины, возле некоторых из них – родственники. Кто-то стонет.

Прохорова подводят к свободной кушетке. Покрывающая ее клеенка залита кровью.

Сотрудник «скорой помощи» (*громко*). Санитар!

Вбегает веселый санитар – небритый мужчина неопределенного возраста, с красным одутловатым лицом.

Сотрудник «скорой помощи» (*указывая на лужу крови*). Куда положить больного?

Санитар несколькими широкими движениями быстро, как бы играючи, смахивает кровь с клеенки на пол.

Санитар. Прошу.

Жена Прохорова достает из кармана носовой платок, насухо вытирает им клеенку.

Жена Прохорова (*обращаясь к мужу*). Петенька, садись.

Он неловко опускается на кушетку. Жена и сотрудник «скорой» помогают ему.

Въезжает каталка с электрокардиографом, сопровождаемая хорошенькой медсестрой.

Медсестра (*грубо*). Прохоров кто?

Прохоров. Этоя.

Медсестра. Раздевайтесь до пояса! Ложитесь!

Жена помогает Прохорову снять одежду. Сотрудник «скорой» выходит.

Медсестра. Посторонние, выйдите из смотровой!

Родственники больных поспешно выходят.

Жена Прохорова (*извиняющимся тоном*). Он после инсульта – не сможет сам раздеться.

Она продолжает раздевать Прохорова. Тот пытается расстегнуть пуговицы на рубашке, руки не слушаются. Прохоров суетится, нервничает, торопит жену.

Прохоров. Лена, мы людей задерживаем.

Жена Прохорова. Сейчас, сейчас, Петенька.

Наконец Прохорова укладывают. Жена торопливо выходит из смотровой.

Медсестра снимает кардиограмму. В это время в смотровую входит лаборантка с пробирками.

Лаборантка (*громко*). Прохоров!

Берет кровь для анализа.

Входит краснолицый санитар, протягивает Прохорову баночку из-под майонеза.

Санитар. Прохоров! Писай!

Прохоров. Я не смогу.

Санитар. А ты постарайся! Я за тебя это делать не буду.

Прохоров. У меня уже третий день нет мочи. Я потому и приехал.

Санитар молча ставит баночку на кушетку и выходит.

Через секунду он, громыхая, вталкивает каталку в смотровую.

Санитар. Прохоров, поехали!

Прохоров. Куда?

Санитар. На рентген.

Ловко подхватывает Прохорова с кушетки под мышки и одним движением с грохотом закидывает его на каталку.

Прохоров. Там моя жена. Нужно ей сказать.

Санитар. Не боись. Щас сама все увидит.

Он выталкивает каталку из смотровой и бегом катит ее по широкому коридору. Каталку догоняет жена Прохорова.

Жена Прохорова (*санитару*). Скажите, пожалуйста, а куда вы теперь его везете?

Санитар (*не замедляя хода*). На рентген.

Жена Прохорова (*бежит за каталкой*). А мне можно с вами?

Санитар, ничего не отвечая, вталкивает каталку в какой-то кабинет и кричит из коридора.

Санитар. Прохоров.

В смотровую быстро входит высокая, стройная девушка двадцати восьми лет в белоснежном накрахмаленном халате. В руках у нее медицинская карта.

Вслед за ней вбегает санитар с анализами в руках.

Санитар (*протягивая анализы*). Вот, Нина Валентиновна, Прохоров мочиться не хочет. Анализа мочи нет.

Прохоров пытается встать. У него не получается.

Нина Валентиновна. Лежите, лежите. (*Садится на край кушетки.*) Расскажите, что с вами случилось.

Прохоров. Третий день нет ни капли мочи, доктор.

Нина Валентиновна. Это с вами впервые?

Прохоров. Да.

Нина Валентиновна. У вас никогда раньше камни или песок с мочой не отходили?

Прохоров. Там моя жена, она все расскажет. Мы и снимки привезли.

В смотровую заглядывает жена Прохорова.

Прохоров. Лена, покажи доктору снимки.

Жена достает из сумки рентгеновские снимки.

Жена Прохорова. Вот, доктор. У него все время отходили камни, говорили, что из левой почки. А потом нам сказали, что почка замолчала.

Нина Валентиновна поворачивается к окну, рассматривает снимки.

Нина Валентиновна. Работает только правая почка. Когда сделан рентген? Три года назад? А после этого больше не делали?

Жена Прохорова. Вот еще. В прошлом году.

Нина Валентиновна смотрит снимки.

Нина Валентиновна (*себе под нос*). То же самое.

Жена Прохорова (*волнуясь*). Но все было нормально. Иногда отходил песочек. А позавчера Петя перестал ходить в туалет.

Нина Валентиновна ощупывает живот больного, поворачивает пациента то на правый, то на левый бок.

Нина Валентиновна. Перед этим боли были?

Прохоров. Да, немного справа, поясница.

Нина Валентиновна. У вас инфаркты, инсульты были?

Жена Прохорова и Прохоров (*перебивая друг друга*). Да, два инфаркта – в 86-м и в 87-м году. А три месяца назад – инсульт.

Жена Прохорова (*торопливо*). Но Петя хорошо восстанавливается. Уже ходит.

Нина Валентиновна. Судя по всему, у вас уже давно работала только правая почка, а теперь из нее вышел камень и закупорил мочеточник. Поэтому и нет мочи. Это пока только предположение. Ваши камни на снимках не видны. Чтобы понять, что с вами делать, нужно определить уровень стояния камня с помощью инструментов. Это болезненная процедура. Но другого выхода у нас нет. Сейчас вас посмотрит кардиолог.

Нина Валентиновна быстро выходит из смотровой. Кричит врачу приемного отделения.

Нина Валентиновна. Прохорову – кардиолога, потом – в цистоскопическую.

Громко цокая каблуками, Нина Валентиновна быстро идет по коридору мимо многочисленных дверей. Из одной из них выглядывает молодой черноволосый доктор, на цыпочках догоняет Нину Валентиновну и сзади резко обхватывает ее ноги выше колен. Нина Валентиновна останавливается, чуть не падая, оглядывается.

Нина Валентиновна (*смеясь*). Тарасик!

Тарасик быстро просовывает руки под ее халат, прижимает ее к себе. Нина Валентиновна вырывается.

Нина Валентиновна. Ой! Мне сейчас не до этого.

Тарасик. Что так?

Нина Валентиновна. У меня там анурия.

Тарасик. И что? Пойди соперируй быстренько – и ко мне.

Нина Валентиновна. Быстренько не получится. Там семьдесят четыре года, два инфаркта и свежий инсульт.

Тарасик. А где камни?

Нина Валентиновна. Неизвестно. Камни рентгенонегативные и креатинин высокий. Надо катетер ставить, а я боюсь, как бы он не умер у меня на кресле.

Тарасик. А ты позови еще кого-нибудь, прикроешься.

Нина Валентиновна. Кем прикроешься? Я ответственный дежурный.

Голос врача приемного отделения (*за кадром*). Хирурги! Ножевое в брюшную полость.

Тарасик сразу отрывается от Нины Валентиновны.

Тарасик. Я пошел. (*Бежит к мужской смотровой. На ходу оглядывается и кричит Нине Валентиновне.*) Так что, мы сегодня не увидимся?

Нина Валентиновна входит в цистоскопический кабинет.

У входа справа кушетка с рыжей клеенкой. В центре – гинекологическое кресло, рядом стол с инструментами: длинные металлические трубки, с мизинец толщиной, с оптикой на конце, огромный шприц Жане, стойка с капельницей. Из смежной комнаты, улыбаясь, выходит медсестра Лариса, румяная, толстая – килограммов сто пятьдесят.

Лариса. Привет, Валентиновна.

Нина Валентиновна. Лариса, у нас катетеризация. Семьдесят четыре года, два инфаркта и инсульт. Сделай премедикацию.

Лариса, известная всей больнице наркоманка, радостно оживляется.

Лариса. Давай промедол.

Нина Валентиновна. Начнем с анальгетиков, только сделай в/в. Пойду на всякий случай позову Лепешинского.

Выходит.

Открывается дверь, санитар, грохоча, вкатывает каталку с Прохоровым. Следом идет его жена.

Лариса. Раздевайтесь и ложитесь на кресло.

Стелит на кресло посеревшую от частой стерилизации дырявую пеленку.

Жена раздевает Прохорова догола, помогает ему взобраться на кресло. Левая нога Прохорова плохо сгибается, не укладывается на подножник, торчит, как мачта, над креслом. Прохоров лежит неустойчиво, все время норовит сползти с кресла.

Лариса. Это что такое? Ногу согните! Что непонятно?! Вы же так упадете! Что за люди!

Она силой пытается согнуть ногу. У Прохорова начинается тоническая судорога. Прохоров кричит от боли.

Жена Прохорова. Не надо так! Он же после инсульта! У него эта нога плохо сгибается.

Лариса. Надо предупреждать. (*Мягко.*) Сейчас помогу.

Ловко делает внутривенный укол. Прохоров постепенно успокаивается, нога расслабляется и сгибается в колене. Жена стоит рядом и не переставая гладит его руку, почему-то с силой надавливая на нее и внимательно следя за Ларисой.

Лариса (*жене Прохорова*). Идите в коридор.

Жена выходит, на ходу пытается что-то засунуть Ларисе в карман халата. Лариса отталкивает ее руку, ничего не взяв.

Лариса. Идите, ради бога.

Жена Прохорова. Пожалуйста, будьте с ним помягче, пожалуйста.

Входит Нина Валентиновна.

Нина Валентиновна. Ну что, готовы?

Становится у кресла между ног у Прохорова.

Лариса подает ей одну из длинных толстых металлических трубок с оптикой.

Нина Валентиновна. Будет немного неприятно, но вы дышите животом и попробуйте отвлечься. Я постараюсь все сделать быстро. Нам нужно понять, где находятся камни. Если я проведу трубку мимо камня, то мы сможем избежать сегодня операции. Хорошо? (*Ларисе тихо*). Стой сейчас рядом.

Лариса (*на ухо Нине Валентиновне*). Хотите, я позову Лепешинского?

Нина Валентиновна (*так же тихо*). Пока не надо. Я его предупредила.

Осторожным опрокидывающим движением Нина Валентиновна в одну секунду вводит толстенную металлическую трубку в мочевой пузырь Прохорова. Тот вскрикивает.

Нина Валентиновна. Ну вот, самое страшное позади. Дышите глубоко. Лучше носом. Лариса, наполняй.

Прохоров, превозмогая боль, шумно, старательно дышит.

Лариса, присоединив шприц Жане к трубке, наполняет мочевой пузырь жидкостью. Нина Валентиновна садится между ног Прохорова и смотрит в оптику.

Нина Валентиновна. Лариса, ничего не видно. Давай промоем.

Прохоров начинает беспокоиться.

Прохоров. Доктор, я хочу в туалет. Мне трудно терпеть. Мне больно.

Нина Валентиновна. Потерпите чуть-чуть. Скоро закончим. Лариса, давай катетер.

Вводит катетер, не отрывая глаза от оптики, делает какие-то манипуляции.

Лариса. Ну что там?

Нина Валентиновна. Слева – препятствие на пять сантиметров. Не могу пройти. Давай другой. Попробую справа.

Из выходного отверстия трубки начинает капать жидкость, обильно окрашенная кровью.

Нина Валентиновна. Ничего не вижу. Давай промоем.

Лариса берет шприц Жане и начинает то наполнять мочевой пузырь, то сливать из него жидкость, которая постепенно становится прозрачной.

Нина Валентиновна. Хватит. Наполняй.

Наклоняется к оптике. Берет другой катетер, начинает манипуляции.

Прохоров дрожит всем телом.

Прохоров. Доктор, не могу больше. Уберите это. Лучше я умру.

Начинает громко стонать.

Неожиданно мимо трубки в лицо Нины Валентиновны брызжет фонтан жидкости с кровью, заливает ей лицо, шею, грудь. Нина Валентиновна резко отстраняется, отплевывается.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Лариса, дай салфетку.

ЛАРИСА (*кричит, вытирая доктору лицо*). Что ж ты ссышь в глаза доктору, сволочь? Совесть есть у тебя?

ПРОХОРОВ. Простите, пожалуйста. Я не хотел. Простите.

Плачет беззвучно.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Ничего, не смущайтесь. Это бывает.

Одной рукой Нина Валентиновна гладит его, другой достает из кармана ампулу с наркотиком, протягивает Ларисе.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Промедол внутривенно.

Лариса быстро делает укол.

Прохоров успокаивается на игле.

Нина Валентиновна снова садится между его ног, снова наполняет пузырь, смотрит в оптику, тычет катетером. Катетер не проходит. Лариса смотрит на движения Нины Валентиновны. Наклоняется к ее уху.

ЛАРИСА. Ну что?

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Препятствие справа на семнадцать сантиметров, не могу пройти. Зови Лепешинского.

Лариса звонит по телефону.

ЛАРИСА. Павел Владимирович, зайдите в цистоскопическую.

Нина Валентиновна гладит Прохорова по колену.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. У вас камень правой почки. Очень высоко. Катетер не проходит. Потерпите немного. Мы еще попробуем. Это же лучше, чем операция.

Прохоров лежит, закрыв глаза, ничего не отвечает. То ли спит, то ли потерял сознание.

Нина Валентиновна одной рукой дотягивается до истории болезни, читает имя пациента. Громко зовет.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Петр Петрович! Вы меня слышите?

ПРОХОРОВ (*слабым голосом*). Слышу.

Входит Лепешинский. Это очень подвижный, очень уверенный доктор тридцати пяти лет. Он весело подходит к Нине Валентиновне, потирает руки.

ЛЕПЕШИНСКИЙ. Та-ак-с.

Нина Валентиновна отступает.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Слева – на пять сантиметров, справа – на семнадцать. Единственная функционирующая почка справа. Не могу пройти.

Лепешинский садится на место Нины Валентиновны. Делает несколько тыкающих движений катетером.

ЛЕПЕШИНСКИЙ. Бесполезно. Уходим?

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Уходим.

Лепешинский вынимает трубку. Прохоров облегченно вздыхает.

НИНА ВАЛЕНТИНОВНА. Петр Петрович, сейчас мы вас поднимем в отделение. Вы немного отдохнете, и я к вам подойду.

Лариса с санитаром вкатывают каталку. Входит жена Прохорова, подбегает к нему, хватает его за руку.

Жена Прохорова. Петя!

Прохоров (*слабым голосом*). Леночка, всё в порядке.

Его укладывают на каталку.

Санитар. Куда его?

Нина Валентиновна. В урологию, в шестую палату. (*Ларисе тихо.*) Побрей его.

Лариса (*недовольно*). У меня лезвия тупые, пусть в отделении побреют.

Нина Валентиновна. Ты побрей, прошу тебя.

Комната дежурного врача в урологическом отделении. Справа ряд узких шкафов до потолка для одежды врачей. У окна в центре журнальный стол. На нем телефонный аппарат, электрический самовар, пепельница с горой окурков, немытые чашки, тарелки с остатками еды. У стола старый ободранный диван, напротив – стул. Слева у стены сейф, рядом с ним – письменный стол со стопкой историй болезни.

Нина Валентиновна, прикрывшись дверцей шкафа, снимает запачканный халат и переодевается в операционную пижаму.

Лепешинский стоит, отвернувшись, и листает историю болезни.

Лепешинский. Ты что, собираешься его оперировать?

Нина Валентиновна. А что остается делать? (*Переодевшись, подходит к телефону.*) Дежурного анестезиолога в шестую палату урологии.

Лепешинский. Он же умрет у тебя на столе, ты даже разрез не успеешь сделать.

Нина Валентиновна. Пусть анестезиологи посмотрят. Может, напишут: «Риск оперативного вмешательства несовместим с жизнью».

Лепешинский. Лучше возьми у него отказ от операции.

Нина Валентиновна выходит из дежурки.

Лепешинский (*кричит вдогонку*). Дядюшке покажи!

Нина Валентиновна подходит к кабинету заведующего отделением. Постучав, открывает дверь.

Нина Валентиновна. Можно, Марк Григорьевич?

Марк Григорьевич, «дядюшка», – худой, седой и очень красивый старик с мягким негромким, даже ласковым голосом.

Марк Григорьевич. Конечно, Нина Валентиновна. Как у вас дела?

Нина Валентиновна. Марк Григорьевич, в шестую палату поступил больной. Обтурирующий камень единственно функционирующей почки. Двухдневная анурия. Острая почечная недостаточность. Катетером пройти не удалось – препятствие на семнадцать сантиметров.

Марк Григорьевич. Так в чем проблема? Оперируйте.

Нина Валентиновна. Он очень тяжелый, Марк Григорьевич. Семьдесят четыре года.

Марк Григорьевич. Ну семьдесят четыре года – это еще совсем молодой человек.

Нина Валентиновна. У него два инфаркта и свежий инсульт.

Марк Григорьевич. А родственники?

Нина Валентиновна. Жена.

Марк Григорьевич поднимается с места и протягивает руку за историей болезни.

Марк Григорьевич. Пойдемте посмотрим.

В палату входят Марк Григорьевич, на ходу читающий историю болезни, и Нина Валентиновна. У окна Прохоров с женой. Сидят, держась за руки. В палате еще пять больных, у каждого из-под простыней свисают на пол трубки, соединенные с мочеприемниками.

Марк Григорьевич подходит к каждому, о чем-нибудь спрашивает, поднимает мочеприемники, оценивает количество жидкости в них. Наконец подходит к Прохорову.

Марк Григорьевич. Здравствуйте, Петр Петрович. Чем порадуете?

Прохоров. Да вот… мочи нет третий день.

Марк Григорьевич. Прилягте, я вас посмотрю. Откройте живот.

Прохоров ложится. Кожа живота только что выбрита, исцарапана в кровь ласковой Ларисой. Марк Григорьевич спокойно осматривает пациента. Время от времени поднимает глаза на Нину Валентиновну, задерживая руку то там, то тут на животе. Нина Валентиновна молча кивает. Во все время осмотра Прохоров и его жена, не мигая, широкими глазами смотрят на Марка Григорьевича, не пропуская ни одного его движения.

Марк Григорьевич. Ну что же. Будем оперироваться?

Прохоров (*с кривой усмешкой*). А у меня есть выбор?

Марк Григорьевич. Не думаю.

Прохоров. Значит, будем. Я вам верю, доктор.

Марк Григорьевич. Это правильно. Но вы должны знать, что риск очень большой. Ваше сердце… Два инфаркта… Еще инсульт… Сейчас вас посмотрит анестезиолог. Мы вас подготовим к операции. Но риск очень большой.

Встает. С Ниной Валентиновной выходят из палаты.

За столом в комнате дежурного врача на диване сидит Лепешинский. Перед ним на тарелке гора вареных яиц. В комнате еще два врача, они достают из сумок яйца и кладут их на тарелку перед Лепешинским. Все громко смеются.

Входят Марк Григорьевич и Нина Валентиновна.

Марк Григорьевич. Что тут у вас происходит? (*Нине Валентиновне.*) Все нужно сделать очень быстро. От разреза до последнего шва у вас не более двадцати-тридцати минут. В операционной сейчас Владимир Петрович. Попросите его не размываться. Пусть он вам поможет. Может, обойдется.

Нина Валентиновна (*умоляюще*). Может быть, пусть он и прооперирует? Шестая палата ведь его?

Марк Григорьевич. По правилам поступивших по дежурству больных оперирует дежурная бригада.

Нина Валентиновна. Марк Григорьевич, можно я все-таки попрошу Владимира Петровича?

Марк Григорьевич. Он вам, конечно, не сможет отказать. Только скажите ему всю правду.

Нина Валентиновна. Конечно, спасибо! Я побежала.

В дверях она сталкивается с анестезиологом Антюхиным, толстым, потным, очень важным доктором двадцати восьми лет. Увидев Марка Григорьевича, он начинает мелко улыбаться и трясти головой.

Антюхин. Здравствуйте, Марк Григорьевич. Кого посмотреть?

Нина Валентиновна протягивает ему историю болезни.

Нина Валентиновна. Больной Прохоров, шестая палата.

Марк Григорьевич. Удачи, коллеги.

Выходит.

Нина Валентиновна, на ходу натягивая маску и бахилы, вбегает в операционную. Там два хирурга в масках возятся в животе больного.

Нина Валентиновна. Владимир Петрович, спасите!

Один из докторов в маске поднимает голову.

Владимир Петрович. Кого?

Нина Валентиновна. Меня, Владимир Петрович.

Владимир Петрович. Вас? Охотно. Сейчас. Только размоюсь.

Нина Валентиновна. Не надо размываться, Владимир Петрович. Я вам в палату положила верхний камень единственно функционирующей почки. Анурию. Соперируйте, умоляю.

Владимир Петрович. С чего вдруг? По дежурству больных вы сегодня оперируете.

Нина Валентиновна. Он очень тяжелый, Владимир Петрович. Два инфаркта в анамнезе и инсульт три месяца назад. Только вы сможете сделать быстро.

Владимир Петрович. Быстро похоронить? Это нечестно, Нина Валентиновна.

Нина Валентиновна. Он у вас не умрет. Возьмите, пожалуйста.

Владимир Петрович. Сколько лет?

Нина Валентиновна. Семьдесят четыре.

Владимир Петрович. Совсем хорошо. А анестезиолог посмотрел?

Нина Валентиновна. Уже смотрит.

Владимир Петрович (*сомневаясь*). Они же сейчас подготовку назначат.

Нина Валентиновна. Какая подготовка? Там жизненные показания!

Владимир Петрович. Ну хорошо. Везите. Только оперировать будете вы, а я вам помогу.

Нина Валентиновна. Спасибо, Владимир Петрович.

Выбегает из операционной.

За письменным столом анестезиолог Антюхин что-то пишет в истории болезни. На диване сидит Лепешинский и считает яйца в тарелке – тридцать пять, тридцать шесть, тридцать семь… Перед ним совсем юный доктор Товбин.

Товбин. Паша, ты умрешь от панкреонекроза. С ума сошел?

Лепешинский. Молчи, я поспорил с Рыжим на сто долларов, что съем все яйца дежурной смены. Иди… давай зови Рыжего и его хирургов свидетелями.

Влетает Нина Валентиновна.

Лепешинский. О, вот и Нина! Валентиновна, быстренько получи с больного отказ от операции и приходи цирк смотреть.

Нина Валентиновна. Какой цирк? (*Обращаясь к Антюхину.*) Ну что? Я подаю больного в операционную?

Антюхин, не поднимая головы, отвечает с большой значительностью в голосе.

Антюхин. Я трупам наркоз не даю. (*Протягивает Нине Валентиновне историю болезни. Встает и с улыбкой идет к столу Лепешинского.*) И мне можно цирк посмотреть?

Нина Валентиновна. Послушай, Антюхин. Что значит «трупам наркоз не даешь»? Больной пока еще не умер.

Антюхин. Вот именно что «пока». Сделайте подготовочку часа на полтора, переберите анализы, потом повторная консультация анестезиолога, и посмотрим. Я там все написал. (*Тянет руки к тарелке с яйцами.*) Сколько их тут?

Лепешинский. Тридцать семь.

Антюхин. Ты что, все это съешь?

Нина Валентиновна читает страницу, написанную Антюхиным.

Нина Валентиновна. Антюхин, ты что, с ума сошел? У человека обтурирующие камни с обеих сторон, анурия, а ты расписал ему капельницу на полтора литра. До отека легких довести его хочешь?

Антюхин. Тебе же лучше. Сам ласты склеит, без твоей операции.

Нина Валентиновна. Тогда забирай его к себе в реанимацию и там «готовь».

Антюхин (*официальным тоном*). Больной стабилен. Показаний для перевода в реанимацию нет.

Нина Валентиновна. После твоей подготовки будут.

Антюхин. Вот тогда и поговорим, я же написал: «повторная консультация анестезиолога».

Нина Валентиновна хватается за телефон.

Нина Валентиновна. Реанимация? Кто сегодня ответственный анестезиолог?

Антюхин. Я вас слушаю, Нина Валентиновна.

Нина Валентиновна (*опуская руки*). Ну ладно. Сволочь.

Антюхин. А это неколлегиально. Я ведь могу обидеться. Кому хуже будет? Лучше пойдите и возьмите у больного отказ от операции. И будем все жить спокойно.

Нина Валентиновна с историей болезни и ручкой в руках входит в палату.

Прохоров лежит, закрыв глаза. Рядом с ним жена, она держит его за руку. Медсестра настраивает капельницу.

Нина Валентиновна (*медсестре*). Галина Васильевна, одну минуту. (*Прохорову.*) Петр Петрович, сейчас мы начнем подготовку. Но сначала вам нужно расписаться в том, что вы даете согласие на операцию и осознаете все возможные риски.

Прохоров открывает глаза.

Прохоров. Вы хотите сказать, что я могу умереть?

Нина Валентиновна. Риск действительно очень большой, Петр Петрович.

Прохоров. А без операции что со мной будет?

Нина Валентиновна. Шансов, что камень отойдет самостоятельно, нет.

Прохоров. Значит, без операции я точно умру?

Нина Валентиновна. Риск очень большой, Петр Петрович.

Прохоров. А если сделать операцию, у меня есть шанс выжить? Хоть один?

Нина Валентиновна. Ваше сердце, Петр Петрович… Наркоз… Можете не выдержать.

Прохоров. Но хоть один шанс у меня есть?

Нина Валентиновна. Один есть.

Прохоров (*жене*). Лена, выйди, пожалуйста, на минутку.

Жена смотрит на него и не двигается с места.

Жена Прохорова. Я никуда не пойду.

Прохоров. Только на минутку. Прошу тебя, Лена.

Жена Прохорова (*нехотя*). Я буду за дверью.

Выходит.

Прохоров ждет, когда за ней закроется дверь.

Прохоров (*тихо*). Доктор, я вас понимаю. Если я умру после операции… Для вас это будет… Я понимаю… И вы такая молодая… Вам это не нужно… Но понимаете… Мы с Леной совсем одни. У нас нет детей. Если я умру, Лена останется одна. Я не могу ее бросить. Если есть хоть один шанс, я должен его испытать. Не бойтесь, доктор. (*Берет Нину Валентиновну за руку.*) На все судьба, в конце концов.

Нина Валентиновна говорит внезапно осипшим голосом, часто откашливаясь, очень тихо.

Нина Валентиновна. Петр Петрович, вы меня неправильно поняли. Я не уговариваю вас отказаться. Просто распишитесь вот здесь. Это такой порядок. Я обязана взять у вас согласие на операцию.

Быстро пишет что-то на странице и протягивает Прохорову раскрытую историю болезни.

Нина Валентиновна. Вот видите: «На операцию согласен. О риске возможного летального исхода предупрежден». Распишитесь здесь.

Прохоров. Я все подпишу, не волнуйтесь вы так.

Подписывает и возвращает историю болезни. Нина Валентиновна встает.

Нина Валентиновна. Я еще зайду к вам перед операцией.

Она быстро выходит. Медсестра ставит капельницу.

Комната дежурного врача наполнена врачами. Окружив Лепешинского, они пересчитывают яйца на тарелке, шутят, громко смеются. Входит Нина Валентиновна.

Нина Валентиновна (*строго*). Павел Владимирович, что у нас в приемнике?

Лепешинский. Все нормально, там Товбин. Присоединяйся, Валентиновна. Я начинаю.

Он берет в руки яйцо.

Нина Валентиновна. Павел Владимирович, у нас операция. Яйца съедите потом.

Присутствующие врачи недовольно гудят.

Голоса врачей. Да что такое? Валентиновна, ты нам цирк срываешь.

Нина Валентиновна. Мне Лепешинский нужен живой в операционной. Ребята, идите. Позже соберемся.

Недовольные врачи уходят.

Лепешинский. Ты отказ получила?

Нина Валентиновна. Получила… Согласие.

Лепешинский. Не умеешь ты работать с больными, Валентиновна. Хочешь, я к нему схожу? Он у меня все как миленький подпишет.

Нина Валентиновна. Павел Владимирович, вам радоваться надо. (*Указывает на гору яиц.*) Я вас этой операцией от кишечной непроходимости спасаю.

Лепешинский. Ну хочешь, я схожу? Я серьезно.

Нина Валентиновна. Не хочу.

Нина Валентиновна садится за письменный стол, что-то пишет в истории болезни.

Лепешинский. Посмертный эпикриз пишешь? И это правильно. (*С грустью смотрит на яйца.*) Что ж, будем и дальше жить в бедности.

Лепешинский и Нина Валентиновна пьют чай из самовара, едят яйца. Нина Валентиновна вдруг резко встает.

Нина Валентиновна. Пойду посмотрю на Прохорова. Уже час прошел.

Вскоре вбегает обратно с анализами в руках, протягивает их Лепешинскому, хватается за телефон.

Нина Валентиновна. Посмотри, Прохоров загружается. (*В телефон.*) Реанимация? Антюхина, пожалуйста. А кто свободен? Дайте Урванцеву.

Входит медсестра.

Медсестра. Ну… и что с ним делать?

Нина Валентиновна протягивает ей историю болезни.

Нина Валентиновна. Подавайте в операционную. (*В телефон.*) Урванцева? Наташа, это Нина. У меня камень верхней трети. Анурия. (*Повышая голос.*) Антюхин смотрел, назначил подготовку, но больной отъезжает. (*Орет в трубку.*) Нет! Нет! Больше ни одной минуты! Я подаю в операционную. (*Лепешинскому.*) Пошли.

Выходят.

Прохорова снимают с операционного стола. Он еще не совсем проснулся.

Прохоров. Лена, Лена, ты?

Лепешинский осторожно перетаскивает Прохорова на каталку. Нина Валентиновна, перегнувшись через стол и одной рукой придерживая трубки, помогает ему.

Левая нога Прохорова цепляется за край стола, каталка отъезжает, и Лепешинский чуть не падает с Прохоровым на руках.

Операционная сестра. Смотрите хозяйство ему не повредите! Видите, Лену зовет. Видно, тот еще дед!

Громко смеется. Лепешинский восстанавливает равновесие, укладывает Прохорова. Каталку увозят.

Нина Валентиновна снимает перчатки, в это время в дверь операционной въезжает другая каталка, на ней очень старый неопрятный мужчина. За каталкой следует доктор Товбин.

Товбин. Нина Валентиновна, не уходите. Задержка мочи. Поможете мне?

Нина Валентиновна. Павел Владимирович поможет, а я за Прохоровым прослежу. Обидно будет, если не раздышится.

Товбин. Как прошло?

Операционная сестра протягивает на салфетке красно-желтый камень размером с миндальный орех.

Нина Валентиновна. Смотри.

Товбин. Хорош! Быстро управились?

Нина Валентиновна. Минут за тридцать.

Забирает камень и уходит.

Лепешинский вяло перебирает яйца на тарелке. Входит Товбин с бутылкой паленого греческого коньяка «Метакса». Ставит бутылку на стол перед Лепешинским. Тот вопрошающе поднимает глаза.

Товбин. Вот. Заработал. Это – от последнего дедушки с задержкой мочи.

Лепешинский. Вот молодец! Щас Валентиновна вернется, и начнем.

Товбин. Валентиновна не будет – она сегодня ответственная.

Лепешинский. Смотри, салага.

Берет со стола самовар, выливает из него воду в раковину и наполняет коньяком из бутылки. Пустую бутылку прячет под диван. Входит Нина Валентиновна.

Нина Валентиновна. Ребята, давайте поедим, наконец.

Садится к самовару, наливает в чашку коричневую жидкость. Шмыгает носом, принюхивается. Пьет из чашки.

Нина Валентиновна. Что-то карамелью несет. Фу, греческий, что ли?

Лепешинский предупредительно протягивает ей яйцо.

Лепешинский. Заешь.

Нина Валентиновна откусывает половину яйца, запивает из чашки. Поднимает глаза к потолку.

Нина Валентиновна. Хм… Вкусно.

Доедает яйцо, допивает из чашки, закуривает, откидывается на спинку стула, скрещивает руки над головой и обращается к Товбину, лениво кокетничая.

Нина Валентиновна. Саша, а что у нас в приемнике?

Товбин. Две колики и гематурия.

Нина Валентиновна. Всех отписывай домой. Мест нет.

Товбин. Если получится.

Нина Валентиновна. А вы учитесь работать с больными, Александр Яковлевич.

Входит медсестра.

Медсестра. Валентиновна, когда наркоту списывать будем? Больные не спят.

Нина Валентиновна. Сейчас, Галина Васильевна, на обход сбегаем и спишем.

Галина Васильевна выходит. Нина Валентиновна гасит сигарету, встает, поворачивается к окну.

В широко распахнутом окне одиннадцатого этажа ярко горят звезды на черном небе. Громкие вопли лягушек перебиваются песнями цикад. Глядя в небо, Нина Валентиновна потягивается, извиваясь всем телом.

Нина Валентиновна. Господи, как же хорошо!

Лепешинский и Товбин смотрят на нее с явным удовольствием. Нина Валентиновна резко опускает руки, как бы очнувшись, разворачивается и быстро выходит из дежурки. За дверью слышен ее голос.

Нина Валентиновна (*за кадром*). Галина Васильевна! Обход!

Утренняя конференция. В большой ординаторской двадцать врачей, за центральным столом лицом к ним сидит Марк Григорьевич. За кафедрой Нина Валентиновна сдает дежурство.

Нина Валентиновна. Состояло девяносто, выписано два, поступило три, состоит девяносто один.

Марк Григорьевич. А умершие?

Нина Валентиновна. Умерших нет.

Марк Григорьевич. А в шестой палате? Прохоров, кажется.

Отзывается Владимир Петрович.

Владимир Петрович. Прохоров сидит на кровати и ест гречневую кашу.

Марк Григорьевич (*Нине Валентиновне*). Докладывайте Прохорова.

Нина Валентиновна. Прохоров, семьдесят четыре года. Камень…

Звук исчезает, крупным планом лицо говорящей Нины Валентиновны, панорамой – лица врачей: никто не слушает, кто торопливо пишет что-то, кто переговаривается и смеется, а кто скучает, глядя в окно.

Снова слышен голос Нины Валентиновны.

Нина Валентиновна. По жизненным показаниям больной оперирован…

Звук отключается. Крупным планом лица внимательно слушающих Марка Григорьевича, Владимира Петровича и Лепешинского.

Звук возвращается.

Нина Валентиновна. Диурез из правой почки – полтора литра, из мочевого пузыря – полтора литра. Утренние анализы в норме.

Марк Григорьевич. Откуда моча в мочевом пузыре? Вы ничего не путаете?

Нина Валентиновна. Ночью у больного отошел камень из левой почки 0,5 на 0,7 сантиметров, и он начал мочиться самостоятельно.

Марк Григорьевич. Из той почки, что три года молчала? Чудеса какие-то. Посмотрим вместе после планерки.

Семь дней спустя

Утро. В комнате дежурного врача человек десять. Врачи шумят, смеются, шутят. Нина Валентиновна, прикрывшись дверцей шкафа, переодевается в накрахмаленный халат. Стук в дверь. Никто не реагирует.

Дверь приоткрывается, заглядывает жена Прохорова. Нину Валентиновну она не видит.

Жена Прохорова. Простите, пожалуйста, а Нина Валентиновна еще не пришла?

Нина Валентиновна выглядывает из-за дверцы.

Нина Валентиновна. Я здесь. Сейчас выйду.

Нина Валентиновна выходит в коридор. Там Прохоров в белоснежной рубашке, чисто выбритый, надушенный, в отутюженных светлых

брюках. С ним его жена. У Прохорова в руках букет цветов. При виде Нины Валентиновны супруги счастливо улыбаются.

Жена Прохорова. Нина Валентиновна, а нас сегодня выписывают.

Прохоров протягивает Нине Валентиновне цветы.

Прохоров. Спасибо вам большое.

Нина Валентиновна принимает цветы и прижимает их к груди. Ее лицо и шея внезапно покрываются яркими красными пятнами.

Нина Валентиновна. Это вам спасибо. Всего вам хорошего. Я очень рада за вас.

Прохоров. Спасибо, спасибо большое!

Прохоров пятится, прощается и уходит, волоча левую ногу и опираясь на руку жены.

Прохоров и его жена медленно бредут к автобусной остановке. Жена в одной руке держит целлофановый пакет с вещами, другой поддерживает Прохорова.

Жена Прохорова. Славная девочка эта Нина Валентиновна.

Прохоров. Правда славная.

Жена Прохорова. Почему она так покраснела, когда ты подарил ей цветы?

Прохоров. Молодая еще…

Камера следует за удаляющимися Прохоровыми.

Голос за кадром. *Сегодня камни в почках уже не оперируют. Их теперь дробят с помощью безопасных и умных аппаратов, а болезненные диагностические манипуляции выполняют под наркозом.*

Но больные по-прежнему умирают… или выздоравливают…

А мы по-прежнему не понимаем почему…

Аннотации научных статей

Андрей Плахов. Террорист с розами, или Патриотичная мультикультурность
Рецензия на фильм Жака Одиара «Дипан» (Франция). Критик размышляет о причинах, не позволивших автору фильма, получившего «Золотую пальмовую ветвь» Канна-2015, превратить рассказ о межэтнических конфликтах в актуальный разговор о проблемах современной Франции. Рецензент подчеркивает, что картина не становится правдивой оттого, что снята в значительной части на тамильском языке с аутентичными исполнителями, поскольку в ней побеждают дежурные политкорректность и мультикультурность.
«Дипан», Жак Одиар, межэтнические конфликты, актуальный разговор, аутентичные исполнители, политкорректность, мультикультурность

Зара Абдуллаева. Происки жанра
Рецензия на фильм Цзя Чжанкэ «И горы сдвигаются с места» (Китай – Франция – Япония). Автор рассматривает жанровую конструкцию картины, неожиданный режиссерский ход: социальное или даже политическое кино в маске мелодрамы. Рефлексия о времени действия (с 1999 по 2025 год) сообразуется с разными форматами изображения, присущими конкретной эпохе.
«И горы сдвигаются с места», Цзя Чжанкэ, жанр, время действия, социальное кино

Евгений Гусятинский. Утопия и игра
Рецензия на фильм Йоргоса Лантимоса «Лобстер» (Ирландия – Великобритания – Греция – Франция – Нидерланды), получивший «Золотую пальмовую ветвь»–2015. Критик рассматривает картину в контексте греческой «новой волны» и всего творчества режиссера. Работая в жанре антиутопии о постпосткапиталистическом будущем, Лантимос и сам этот жанр представляет как художественно неуловимую условность. По мнению критика, главный принцип фильма – демонстративная непредсказуемость мысли и нарратива.
«Лобстер», Йоргос Лантимос, греческая «новая волна», антиутопия, неуловимая условность, главный принцип, непредсказуемость, нарратив

Елена Плахова. Когда явное было тайным
Рецензия на фильм Тодда Хейнса «Кэрол» (Великобритания – США). Автор рассматривает исторический контекст первой половины 50-х годов, когда в США свирепствовала «охота на ведьм» и лесбийская тема романа Патриции Хайсмит, ставшего основой сценария, была не в чести. Анализируя картину, рецензент подчеркивает, что режиссер добавляет к рассказу о бурной стихии запретного чувства главный кинематографический ингредиент – нуар и связанный с жанром психологический саспенс.
«Кэрол», Тодд Хейнс, «охота на ведьм», лесбийская тема, нуар, саспенс

Лариса Малюкова. Взгляд из небытия
Рецензия на фильм Ласло Немеша «Сын Саула» (Венгрия). Дебют венгерского режиссера, получивший Гран-при на последнем Каннском фестивале, привлек всеобщее внимание неожиданным поворотом известной темы: его герой, венгерский еврей, словно Харон, ведет соплеменников от поезда в газовую камеру. В какое-то мгновение его судьба подчинена безрассудной идее – похоронить одну жертву согласно еврейским обычаям. Критик анализирует эстетику этой безмерно мрачной, трагической фрески молодого режиссера.
«Сын Саула», Ласло Немеш, Холокост, газовые камеры, жертва, религиозный обряд, долг живых, «Шоа» Клода Ланцмана

Марина Дроздова. Храп земли
Рецензия на фильм Апхичатпхонга Вирасетакуна «Кладбище блеска» (Великобритания – Франция – Германия – Малайзия – Таиланд). Критик рассматривает картину как образец «кристального наивизма», подчиняющегося определенному канону стиля. Реалистичный на вид фильм представляет собой ребус «сомнамбулистичного мистицизма», запечатлевшего историю накануне того, как она канет в Вечность.
«Кладбище блеска», Апхичатпхонг Вирасетакун, наивизм, мистика, канон стиля

Игорь Сукманов. Песнь о «Буревестнике»
Рецензия на фильм Брийянте Мендосы «Ловушка» (Филиппины). Критик анализирует эту работу, показанную в каннской секции «Особый взгляд», в контексте творчества радикального автора, всякий раз поражающего стилевой пластикой и новизной кинематографического языка. Трагедию последнего филиппинского тайфуна он преображает в библейскую притчу.
«Ловушка», Брийянте Мендоса, «Особый взгляд», притча, стиль

Екатерина Рейснер. Путь Японии
Рецензия на фильм Наоми Кавасэ «Ан» (Япония – Франция – Германия). Автор анализирует природу картины, представляющей собой рассказ о знаменитой приверженности японцев своим традициям, веками воспроизводимым ментальным заповедям. «Ан» – история о постоянном присутствии особого духовного знания, в котором буддистская приверженность процессу сочетается с похвалой каждому моменту жизни, свойственной синтоизму.
«Ан», Наоми Кавасэ, высокие технологии, культурные различия, бобовая паста, терпение, жертва

Андрей Василенко. Багдадский фантазер загрустил
Рецензия на первую часть проекта Мигела Гомиша «Арабские ночи» – фильм «Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный» (Португалия – Франция – Германия – Швецария). Критик анализирует прихотливую структуру картины как радикальный опыт повествовательной модели. Визионерское и одновременно политическое кино автор рассматривает как сатирический портрет современной Португалии. Режиссер отрефлексировал в фильме не только репрессивную, экономическую, социальную реальность, но и признался – не без самоиронии – в творческом кризисе.
«Тысяча и одна ночь: Том 1. Беспокойный», Мигел Гомиш, «Арабские ночи», Португалия, экономический кризис, политическое кино, фрустрация, самоирония

Елена Стишова. Минимализм versus юбилей
Обзор программ 50-го МКФ в Карловых Варах. Автор статьи анализирует фильмы, представленные на известнейшем европейском кинофестивале в его юбилейный год, и размышляет об истории МКВФ и его ближайшем будущем.
Карловы Вары, МКФ, конкурс, юбилей

Наталья Иванова. Тайны совещательных комнат
Известный литературный критик исследует институт традиционных и новых литературных премий. Эксперт приходит к выводу, что они размечают литературное пространство, показывая и писателям, и читателям, какие художественные тенденции сегодня поддерживает профессиональная среда, какие качества современной книжной культуры она считает важными.
Литературные премии, художественные тенденции, профессиональная среда, книжная культура, институт

Антон Долин. Миру – Рим
Статья посвящена анализу творчества крупнейшего итальянского режиссера Паоло Соррентино, лауреата премий «Оскар», «Феликс», постоянного участника фестивалей в Канне и Венеции. Перфекционист и формалист с идеальным чутьем, виртуоз монтажа и саундтрека, он способен любой сюжет превратить в яркое произведение визуального искусства. Автор прослеживает особенности дара Соррентино – избирательное зрение – на примерах разбора нескольких его картин: «Изумительный», «Великая красота» и, конечно же, каннская «Молодость». Специальная тема этой статьи-портрета – служение режиссера образу Рима как великого города.
Паоло Соррентино, Рим, «Изумительный», «Великая красота», «Молодость», визуальное искусство, избирательное зрение

SUMMARY

Daniil Dondurei – Lev Karakhan – Andrei Plakhov

After trauma

Cannes-2015.

Andrei Plakhov

A terrorist with roses, or Patriotic multiculturalism

Review of Jacques Audiard's DEEPAN (France). The critic considers the reasons for which the laureate of the Palm d'or couldn't converse the story about interethnic problems into the conversation about problems of contemporary France.

DEEPAN, Jacques Audiard, interethnic problems, actual conversation, authentic players, political correctness, multiculturalism

Zara Abdullayeva

Intrigues of a genre

Review of Jia Zhangke's SHAN HE GU REN (China – France – Japan). The author considers the genre structure and an unexpected director's method: social or even political film is being camouflaged as a melodrama. Reflexion over the time (1999–2025) is moulded in connection with different formats of visualization due to the epochs.

SHAN HE GU REN, Jia Zhangke, genre, epoch, social cinema

Evgeny Gusyatinsky

Utopia and game

Review of Yorgos Lanthimos's THE LOBSTER (Ireland – Gr. Britain – Greece – Netherlands). The Palm d'or laureate's film is viewed in the context of the Greek new wave and the director's creation as a whole. The genre of utopia is represented as an elusive convention. The main principle of the filmmaker may be summed up as demonstration of unpredictability of both thought and narration.

THE LOBSTER, Yorgos Lanthimos, utopia, convention, narration

Elena Plakhova

When the vivid was secret

Review of Todd Haynes's CAROL (Gr. Britain – USA). The film is considered in context of the 50s epoch of witch hunting, when the theme of jlesbian love was forbidden. Special connotations of noir and psychological suspense are scrutinized also as a characteristic feature of the picture.

CAROL, Todd Haynes, noir, suspense, lesbian love

Larisa Malyukova

A glance from non-being

Review of László Nemes' SAUL FIA (Hungary). The critic pinpoints an unexpected turn in the debutant's film's theme – the Jewish protagonist as Charon leads his people from a train into a gas chamber.

SAUL FIA, László Nemes', gloomy aesthetics, Holocaust, religious rite, SHOAH

Marina Drozdova

Snoring of the Earth

Review of Apichatpong Weerasethkul's RAK TI KHON KAEN (Gr. Britain – France – Germany – Malaysia – Thailand). The critic considers the film as a specimen of crystal naivism, which obeys a special stylistic canon. Seemingly realistic picture is actually a riddle of somnambulist mysticism, imagining the history on the eve of its disapearance into eternity.

RAK TI KHON KAEN, Apichatpong Weerasethakul, naivism, mystic, stylistic canon

Igor Sukmanov

Song of the Stormy petrel

Review of Brillante Mendoza's TAKLUB (Philippine). The author underlines astonishing stylistic plastics and unusual cinema language of the picture by the radical helmer. Tragedy of the latest typhoons is turned by him into a biblical parable.

TAKLUB, Brillante Mendoza, plastics, biblical parable

Ekaterina Reisner
Ways of Japan
Review of Naomi Kawase's AN (Japan – France – Germany). The critic investigates the nature of the picture, telling of the Japaneses' inclination towards national traditions and permanent presence of special spiritual knowledge.
AN, Naomi Kawase, traditions, tolerance, sacrifice

Andrei Vasilenko
Bagdad's dreamer went blue
Review of Miguel Gomes' AS MIL E UMA NOITES: VOLUM 1, O INQUIETO (Portugal – France – Germany – Switzerland). Analysis of whimsical structure of Arabian tales as a radical specimen of narrative model. This visionary political film is a satirical portrayal of contemporary Portugal.
AS MIL E UMA NOITES: VOLUM 1, O INQUIETO, Miguel Gomes, satirical portrayal, narrative model

Elena Stishova
Minimalism vs jubilee
The critic analyzes programmes of the 50th Karlovy Vary International of its jubilee edition and reflects over the Festival's future as one of the European majors.
Karlovy Vary International film festival, minimalism, festival coverage

Natalya Ivanova
Secrets of consultation rooms
The well-known literary critic investigates traditional and actual institutions of literary prizes. The latter arrange literary space, indicate trends, which are sustained by literary milieu.
Literary space, prizes, trends, milieu

Anton Dolin
Urbi and orbi
Cinema of Paolo Sorrentino. The portrayal shows the filmmaker as perfectionist and formalist with ideal intuition, virtuous cutter and master of soundtrack. His adoration of Rome is pinpointed as a special theme of the filmmaker.
Paolo Sorrentino, Rome, beauty, visual lightness, exclusive glance

Paolo Sorrentino:
"I've got a urging desire to create problems!"
Nigel Smith interviews Paolo Sorrentino.

Jia Zhangke:
"New technologies change senses"
Interview by Tony Raines and Jean-Michel Frodon.

Laszlo Nemes
Live report about death
Interview by Peter Shepotinnik.

Yorgos Lanthimos:
"I find absurdist elements in everything"
Interview by Alex Ritman.

Evgenia Nekrasova
Vipera renardi
A script.

Tatyana Kravtsova
Case study
A script.

№7 (*июль*) 2015

7

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 12.08.15. Подп. к печати 24.08.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 20407
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

Журнал «Искусство кино» приносит свои извинения: в №6 2015 в материале «Дорогой старик!» на стр. 145 не указано, что эксклюзивная фотография Перы Аташевой предоставлена Государственным центральным музеем кино.

16+

ISSN 0130-6405